LA LETTERATURA

Marco Villoresi

CAVALLERESCA

Dai cicli medievali all'Ariosto

Carocci

Marco Villoresi

La letteratura cavalleresca

Dai cicli medievali all'Ariosto

Carocci editore

Indice

Sigle delle biblioteche

BAM	Biblioteca Ambrosiana di Milano
BAVR	Biblioteca Apostolica Vaticana di Roma
BCB	Biblioteca Civica di Bergamo
BCF	Biblioteca Civica di Ferrara
BCR	Biblioteca Corsiniana di Roma
BEM	Biblioteca Estense di Modena
BFP	Biblioteca Forteguerriana di Pistoia
BGV	Biblioteca Guarnacci di Volterra
BLL	British Library di Londra
BLO	Bodleian Library di Oxford
BMCV	Biblioteca del Museo Correr di Venezia
BMF	Biblioteca Marucelliana di Firenze
BMLF	Biblioteca Mediceo Laurenziana di Firenze
BMSB	Deutsche Staatsbibliothek di Berlino
BNCF	Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze
BNCR	Biblioteca Nazionale Centrale di Roma
BNMV	Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia
BNP	Bibliothèque Nationale di Parigi
BNT	Biblioteca Nazionale di Torino
BNV	Österreichische Nationalbibliothek di Vienna
BRF	Biblioteca Riccardiana di Firenze
BSP	Biblioteca del Seminario di Padova
BTM	Biblioteca Trivulziana di Milano
BUP	Biblioteca Universitaria di Pavia
MCC	Biblioteca del Museo Condé di Chantilly

Premessa

La tesi di abilitazione che Pio Rajna sotto la guida di Alessandro D'Ancona discusse presso la Scuola Normale di Pisa nel 1868, sin dal titolo profetizzava il destino del critico che con tanta larghezza di documentazione avrebbe scritto sulla nascita dell'epopea carolingia, sulla tradizione dei cantari quattrocenteschi e sulle fonti del *Furioso*: *I poemi e i romanzi cavallereschi dalle origini all'età del Pulci e del Boiardo*. Sebbene già il Quadrio [1] nel Settecento e agli inizi del secolo successivo il Ginguené [2] e il Ferrario [3] avessero posto attenzione agli sparsi e qualitativamente difformi materiali letterari appartenenti al versante cavalleresco, abbozzando le linee incerte di una ipotetica storia del genere, spetta al Rajna il primo lucido e serio tentativo di studiare nel suo complesso e, secondo i principi positivistici allora in auge, nella sua evoluzione storica, la letteratura romanzesca italiana.

Stimolato dalle ricerche del Paris [4] e del Guatier [5] che sono alla base dei suoi lavori giovanili, ma non solo, e agevolato dalle scrupolose indagini bibliografiche del Melzi, integrate e riproposte dal Tosi [6], l'erudito valtellinese intraprese un duraturo e proficuo itinerario critico che, mantenuto inalterato nel corso degli anni quel suo gusto per l'inesplorato, per il reperto testuale privo di valore estetico ma di grande interesse storico, gli consentì di studiare le opere e le questioni fondamentali del genere. Purtroppo, pur vagheggiandone a lungo il progetto, il Rajna non scrisse mai la *Storia del romanzo cavalleresco in Italia*, anche se i suoi numerosi saggi – da quelli incen-

1. C. Quadrio, *Della ragione e della storia di ogni poesia*, Pisarri, Bologna 1739.
2. P. L. Ginguené, *Histoire littéraire d'Italie*, Milano 1820.
3. G. Ferrario, *Storia ed analisi degli antichi romanzi di cavalleria*, Tipografia dell'autore, Milano 1828.
4. G. Paris, *Histoire poetique de Charlemagne*, A. Franck, Paris 1865.
5. L. Gautier, *Les épopées françaises*, V. Palmé, Paris 1865-68.
6. G. Melzi, P. A. Tosi, *Bibliografia dei romanzi di cavalleria in versi e in prosa italiani*, Daelli, Milano 1865.

trati sul *Morgante*, il *Rinaldo*, il *Danese* ecc., al suo libro più venerato, *Le fonti dell'«Orlando furioso»*, passando attraverso i nove *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale* apparsi tra il 1885 e il 1897 sulle pagine di "Romania" – restano a tutt'oggi la base di partenza per qualsiasi esperienza di immersione nel periglioso e vasto pelago cavalleresco.

Strumenti utili alla conoscenza di autori e testi furono messi a disposizione all'inizio del Novecento dal Crescini e dal Foffano, che curarono per la *Storia dei generi letterari italiani* della Vallardi di Milano i volumi dedicati al poema cavalleresco. Ancora troppe, tuttavia, erano le lacune, le opere e le personalità letterarie di cui si sapeva poco o nulla; e troppi, e offerti al lettore con disinvoltura, gli arbitri cronologici, le ricostruzioni artefatte. La lunga stagione del crocianesimo non fu certo propedeutica a nuove acquisizioni, tant'è che a distanza di decine d'anni, ben oltre la metà del secolo, si poteva ascoltare l'autorevole denuncia di Carlo Dionisotti [7]: «la ricerca sulla poesia cavalleresca [...] è ancora quasi tutta da fare». Le *lamentationes* dionisottiane, rinnovate anche pochi anni fa – «chi cerca di fare storia [della letteratura cavalleresca] non può» [8] – sono state condivise e riproposte da altri stimati studiosi di letteratura cavalleresca come Antonia Tissoni Benvenuti e Riccardo Bruscagli. E non aveva certo l'intenzione di ovviare all'assenza di un disegno storico attendibile il volumetto di carattere scolastico di Daniela Delcorno Branca [9], che pure resta l'ultima giovevole messa a punto di cui si può disporre.

Ciò non significa, naturalmente, che non vi siano stati dei progressi nella conoscenza, né tanto meno che la ricerca viva attualmente una fase di stallo: oltre a disporre di nuovi criteri interpretativi e più efficaci metodologie – si pensi alle dritte filologiche impartite da Domenico De Robertis in merito all'edizione dei cantari o al concetto di intertestualità, proposto da Julia Kristeva, ma ben esplicato in ambito italiano da Cesare Segre, che nel settore delle indagini cavalleresche ha affiancato e spesso sostituito il concetto di fonte – e a beneficiare del supporto di una più precisa percezione del patrimonio testuale – grazie in primo luogo alle investigazioni di bibliografi come Neil Har-

7. C. Dionisotti, *Fortuna e sfortuna del Boiardo nel Cinquecento*, in *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, a cura di G. Anceschi, Olschki, Firenze 1970, pp. 221-41.

8. C. Dionisotti, *Appunti su cantari e romanzi*, in "Italia Medievale e Umanistica", 332, 1989, pp. 77-131.

9. D. Delcorno Branca, *Il romanzo cavalleresco medievale*, Sansoni, Firenze 1974.

ris – molto si è fatto negli ultimi tre decenni intorno ad autori in precedenza sottovalutati e mal serviti – esemplare il caso del Boiardo, che ha raggiunto le quotazioni critiche di un classico; ma un'opera di attenta rilettura è stata fatta anche dei materiali romanzeschi di Andrea da Barberino da parte soprattutto di Gloria Allaire – e notevoli, dal secondo dopoguerra ad oggi, sono stati gli apporti critici in merito a specifiche tradizioni testuali (basterà rinviare ai risultati delle pervicaci inquisizioni di Marco Boni sull'*Aspramonte* o di Elio Melli sul *Rinaldo*) o su interi filoni cavallereschi (si ricorderanno, tra gli altri, gli studi di Alberto Limentani sui poemi francoveneti, di Marina Beer sul romanzo del primo Cinquecento, di Daniela Delcorno Branca sui testi arturiani). Si è cominciato, inoltre, a buttare un occhio sui molti romanzi anonimi del secolo XV in prosa ed in versi, sia manoscritti che a stampa, che risultano essere le composizioni cavalleresche più prossime al momento in cui scrittori di rango come Pulci, Boiardo e Ariosto prendono possesso e danno lustro al genere [10].

Resta il fatto che molto ancora occorre fare – tra le altre cose sarebbe augurabile un impegno a lunga scadenza che avesse di mira il recupero filologico dei testi, ovvero la loro edizione – per lumeggiare appieno una tradizione letteraria troppo spesso messa in ombra rispetto ad altre – quella lirica, ad esempio, o quella novellistica – ben più esposte all'osservazione critica. Dunque, ancora oggi risulterebbe impropriamente audace e per certi versi ingannevole qualsiasi operazione che, non contemplando le zone oscure e minimizzando le inadempienze del lavoro di scavo, tendesse alla costruzione di un racconto intessuto su pacifiche diacronie, alla costruzione di un percorso esegetico lineare e rassicurante. Così, pur non sottraendosi al rischio di qualche congettura e all'impegno dell'interpretazione, specie dei contesti letterari e testuali più consolidati, in questo libro è stata volutamente privilegiata l'informazione, spesso anche la mera profusione di notizie e di dati: in sostanza, senza forzature ideologiche ed evitando la tentazione di confezionare quadri storici confortanti ma artificiosi, si è tentato di dar conto del cospicuo e multiforme materiale che nel corso di oltre tre secoli anonimi canterini, appassionati dilettanti, scrupolosi narratori, illustri e raffinati autori hanno elaborato intorno alle storie d'amore e d'avventura degli eroi cavallereschi.

10. Le opere degli ultimi critici menzionati sono rintracciabili nella *Bibliografia essenziale* posta al termine dei singoli capitoli.

Introduzione

Quando nel *Triumphus Cupidinis* Francesco Petrarca, ormai oltre la metà del Trecento, lancia i suoi strali contro «quei che le carte empion di sogni: / Lancilotto, Tristano e gli altri erranti / ove conven che 'l vulgo errante agogni», il processo di assimilazione della materia cavalleresca nell'ambito delle nostrane dottrine letterarie poteva dirsi compiuto. Nell'arco del secolo precedente i testi arturiani – e, naturalmente, quelli carolingi – erano stati letti, trascritti, tradotti, rielaborati e avevano offerto spunti per la stesura di opere originali. In sostanza, quel patrimonio letterario, convertito in titoli linguistici e stilistici di valore non omogeneo e investito nelle più svariate maniere in tutte le realtà sociali e politiche, in ambito signorile come in quello comunale, era divenuto parte integrante della civiltà medievale italiana. Le storie e i personaggi cavallereschi erano presenti e vivi nell'immaginario collettivo e, quasi a dispetto di una marginalità imposta dai dettami critici ed estetici del classicismo da sempre imperante alle nostre latitudini, di tempo in tempo, nella diversità dei contesti e delle tendenze culturali, *romans* e *chansons* si presteranno ad essere argomento di riflessione per i migliori ingegni, raffinata lettura adatta agli *otia* di corte, strumento di propaganda politica e religiosa, manuale di comportamenti erotici e militari, popolare trastullo da repertorio giullaresco.

Sin dal XII secolo l'onomastica e la toponomastica documentano la precoce penetrazione e l'immediata influenza delle storie cavalleresche nella penisola italiana, sebbene non sia sempre possibile essere certi dell'origine letteraria dei nomi di persona che emergono dalle carte d'archivio – Arturius, Galvanus, Rolandus, Pinabellus ecc. – e dei nomi di luogo – capo d'Orlando (Messina), borgo di Roncisvalle (Osimo) ecc. – dispersi sul territorio, non di rado lungo l'antica "via francesca" e gli itinerari che conducevano ai porti d'imbarco per la Terra Santa. Sicuro, invece, il riferimento al personaggio di Gano, «qui suos tradidit socios», nell'iscrizione riportata su una lapide della

cattedrale di Nepi presso Viterbo, datata 1131, a conferma della rapida diffusione di qua dalle Alpi della *Chanson de Roland*, il testo epico più importante del Medioevo. D'altronde Orlando, eroe e martire, si mostrerà sui portali delle chiese italiane – nel duomo di Verona, ad esempio, insieme al compagno Ulivieri – ben prima di campeggiare sulle splendide vetrate della cattedrale di Chartres. Tra le più suggestive e antiche testimonianze iconografiche ispirate ai libri di cavalleria si ricorderà il mosaico pavimentale della cattedrale di Brindisi, dove sono riprodotte sei scene guerresche che, pur con molte discrepanze rispetto alla versione vulgata, richiamano episodi della *Chanson de Roland*; sempre in Puglia, altrettanto vetusto e importante, anche per rendersi conto di come gli eroi cavallereschi fossero parte integrante del più pervasivo linguaggio allegorico medievale, il mosaico pavimentale di Otranto, nel quale domina la figura di re Artù a cavallo di una terribile bestia. Ma altre rappresentazioni artistiche degli eroi carolingi e arturiani si trovano in diverse città del nord e del centro Italia, come Verona, Modena, Fidenza, Roma.

È intorno alla fine del secolo XII, comunque, che si possono rintracciare i primi documenti letterari dai quali si desume una precisa conoscenza delle fonti cavalleresche. Goffredo da Viterbo, «cappellanus imperialis et notarius» impiegato presso la corte sveva, costella il suo *Pantheon* (1186-1191) di riferimenti alle vicende romanzesche sia bretoni, conosciute attraverso l'*Historia Regum Britannae* (1135) di Goffredo di Monmouth, che carolingie. Non sempre si tratta di semplici ammicchi; anzi, in alcuni casi l'autore apre delle vere e proprie parentesi narrative, nelle quali risalta la sua competenza intorno alla materia dei due cicli: se all'impresa dell'imperatore dei cristiani in terra di Spagna Goffredo da Viterbo dedica circa cento versi, più breve, ma ugualmente significativa la descrizione dei vaticini di Merlino intorno alla fama di Artù e alla sua favolosa morte, sulla quale fiorisce la nota leggenda del palazzo incantato posto all'interno dell'Etna, riportata da Gervasio di Tilbury negli *Otia imperialia* e in seguito richiamata fuggevolmente nel poemetto fiorentino intitolato *Detto del gatto lupesco*. Nel cuore del vulcano, il sovrano bretone riposa in attesa del ritorno in patria, attesa già proverbiale nella sua improbabilità – «Et prius Arturus veniet vetus ille Britannis / quam ferat adversis falsus amicus opem [...]» – nei versi dell'*Elegia de diversitate fortunae* (circa 1193) di Arrigo da Settimello.

In merito alla penetrazione nell'ambiente sociale medievale delle prerogative cavalleresche d'ispirazione letteraria è di grande interesse la testimonianza di Boncompagno da Signa, che nel *Cedrus* (1194-1203) ricorda le compagnie militari comunali della Toscana in-

titolate alla Tavola Rotonda, ma certo restano unici nel loro genere i passi dell'opera di Francesco d'Assisi nei quali il santo immagina i suoi fratelli di povertà animati dalle virtù di «Carolus imperator, Orlandus et Oliverius, et omnes palatini et robusti viri qui potentes fuerunt in proelio», oppure li paragona ai cavalieri arturiani: «Isti sunt mei fratres, milites tabulae rotundae, qui latitant in remotis et in desertis locis ut diligentius vacent orationi et meditationi». D'altra parte, non sorprenderà vedere virtualmente uniti nelle parole di Francesco i valori religiosi e quelli militari: siamo nei tempi in cui l'Italia e l'Europa tutta sono percorse dall'ansia della crociata, sollecitata tra le masse popolari anche dai *cantatores francigenarum*, i quali illustravano nelle piazze italiane le storie di eroismo cavalleresco e cristiano consumate sulla pelle degli infedeli. A questo periodo, difatti, tra la fine del XII e l'inizio del XIII secolo, risalgono i primi documenti sull'attività giullaresca in alcuni centri della penisola: il giurista Odofredo documenta la presenza a Bologna di «joculatores qui ludunt in publico causa mercedis» e di «orbi qui vadunt in curi communis Bononie et cantant de domino Rolando et Oliviero».

Tuttavia, è con le composizioni dei poeti della scuola siciliana che la familiarità dei personaggi arturiani appare conclamata, anche se più che ad una diretta e generalizzata conoscenza dei romanzi in lingua d'*oïl* si dovrà pensare, almeno nella gran parte dei casi, a calchi ottenuti dai testi lirici dei provenzali, che degli stilemi allusivi alle vicende delle dame e dei cavalieri innamorati avevano fatto un luogo comune. Non c'è dubbio, comunque, che Jacopo da Lentini e gli altri poeti siciliani ci mostrano in più occasioni il loro nozionismo cavalleresco, che escludeva, come è naturale, la realtà senza *eros* dell'epica. Si può forse già parlare, invece, di cultura cavalleresca per quel che riguarda i lirici – Guittone d'Arezzo, Monte Andrea, Chiaro Davanzati – ma soprattutto i prosatori toscani del secondo Duecento, primo fra tutti l'ignoto autore del *Novellino*, che dal *Lancelot* attinge la materia per tre racconti. L'incanto delle virtù cortesi operanti nel mondo arturiano seduce gli scrittori di ogni condizione e livello, dal maestro Brunetto Latini, che paragona il dedicatario del *Tesoretto* a Tristano, all'anonimo autore dei *Conti di antichi cavalieri*: «chi avesse la reina Isolda, la reina Genevria, Tristano e Lancelotto insieme», dichiara quest'ultimo, «porria dire che la beltà e la bontà tutta avesse del mondo». È una delle tante testimonianze dell'emblematico pregio riconosciuto ai personaggi di quell'elegante universo letterario.

È Dante che, in apertura del secolo XIV, va oltre il puro e semplice omaggio e, assumendo una posizione fecondamente critica, ci consegna i primi perentori giudizi estetici e morali sulla letteratura

cavalleresca e più in generale sulla cultura cortese, contribuendo da par suo ad uno dei dibattiti più importanti e decisivi del Medioevo. Le prove di una conoscenza diretta delle più importanti opere dei due cicli romanzeschi, spesa sempre con grande efficacia e pertinenza, sono disseminate nell'intera opera del poeta fiorentino, a cominciare dal riferimento a Merlino «buono incantatore» e al suo «vasel», ovvero la *nef de joie et de deport* dei *romans* francesi in prosa, nel sonetto giovanile *Guido i' vorrei che tu e Lapo ed io.* Dante probabilmente non aveva nozione dell'opera di Chrétien, ma certo doveva avere una notevole confidenza con le *Arturi regis ambages pulcerrime*, secondo la nota definizione offerta nel *De vulgari eloquentia.* L'utilizzazione dei romanzi arturiani in prosa, interpretati nel loro pieno significato allegorico, è sempre funzionale al discorso poetico, al personalissimo itinerario che attraversa e connota l'intera opera dantesca. Così, ad esempio, non c'è contraddizione tra il Lancillotto del *Convivio*, citato tra le anime nobili che al termine dell'esistenza «calaro le vele de le mondane operazioni» e «a religione si rendero, ogni mondano diletto e opera disponendo» e il Lancillotto della *Commedia*, che diviene insieme a Ginevra il corrispettivo letterario di Paolo e Francesca, i cognati amanti confinati nel cerchio dei lussuriosi insieme a Tristano e ad altri che «la ragion sommettono al talento»:

Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancillotto come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcun sospetto.
Per più fiate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disïato riso
esser basciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi baciò tutto tremante.
Galeotto fu il libro e chi lo scrisse:
quel giorno più non vi leggemmo avante.

L'autore della *Commedia*, ben conscio dell'esistenza di una *chevalerie terrienne* e di una *chevalerie celestielle*, a differenza di Francesca, ha letto «avante», ovvero non si è fermato alla sezione del *Lancelot du Lac* dedicata al principe Galeotto che ispira la peccaminosa passione; sa che oltre quel libro ci sono le continuazioni – la *Mort le roi Artu* e la *Queste del Saint Graal* – che operano una palinodia dei parametri della mondanità e dell'*eros* cortese. È chiaro che in un contesto come quello in cui agisce il pellegrino ultramondano, e specie nella discesa

purificatoria tesa al superamento, al sommo raffinamento di un complesso viluppo di memorie ed esperienze umane e letterarie, Dante debba bollare la sofisticata corruzione morale che serpeggia tra le pagine dei testi arturiani: una condanna, la sua, di coloro che si abbandonano al "folle amore" che inevitabilmente coinvolge la cultura capace di ispirarlo. Ciò non toglie, però, che le *Arturi regis ambages pulcerrime* contribuiranno ancora con il loro prezioso apporto al mosaico dantesco; e sarà sufficiente ricordare che in apertura del XVI canto del *Paradiso* il poeta con un nuovo, letterale richiamo al *Lancelot* paragona l'atteggiamento di Beatrice a quello della dama di Malohaut: «ridendo, parve quella che tossio / al primo fallo scritto di Ginevra».

Nessun appunto sul piano dei comportamenti, invece, poteva essere mosso agli eroi dell'altro ciclo, neppure sfiorati dagli equivoci etici connaturati all'esercizio delle passioni: per Dante Carlo Magno e Orlando, come Goffredo di Buglione e Roberto Guiscardo, sono martiri della fede degni di venerazione, come appare chiaro nel canto XVIII del *Paradiso*. E, per inciso, a conferma del valore esemplare affidato dall'Alighieri ai personaggi romanzeschi, Gano sarà posto insieme a Mordret, luciferino nipote di Artù, fra i traditori dei propri congiunti e della patria. Diversamente dai protagonisti del ciclo arturiano, soggetti fra Tre e Quattrocento a censure ricorrenti e, come si è visto, molto autorevoli, ai personaggi dell'*epos* carolingio spetta un destino meno contrastato. Nei loro confronti c'è rispetto e ammirazione, anche se le storie dei *milites Christi* fanno parte del prontuario canterino e non solleticano, fino all'età del Pulci e del Boiardo, la fantasia delle penne migliori che, invece, continuano a trarre spunti narrativi e di riflessione dalla *côte* arturiana. A cominciare, naturalmente, da quella di Giovanni Boccaccio.

Perfino il grande certaldese, però, grande esperto dei «romanzi franceschi» in generale, ma scrittore più pratico di altri e maggiormente coinvolto nelle errabonde avventure dei cavalieri innamorati della Tavola Rotonda, in una nota pagina del *Corbaccio* descrive con sarcasmo una vedova che «tutta si stritola quando legge Lancellotto o Tristano o alcuno altro colle loro donne nelle camere, segretamente e soli ragunarsi». Per la sdilinquita lettrice di modesto profilo culturale, facente parte a pieno titolo di quello che Petrarca definisce il «vulgo errante», quei cavalieri sono simboli soprattutto di virilità sessuale, le loro prodezze più eccitanti sono quelle consumate nell'alcova. Un'interpretazione deviata e superficiale, praticamente opposta a quella letterariamente confortata della Francesca di Dante, che pure trovava facile credito e confermava la pericolosa ambiguità sul piano morale

delle favole cavalleresche, qualunque fosse il livello culturale degli utenti. D'altronde, anche il Boccaccio, pur non dandoci appigli per ipotizzare una sua piena adesione alla campagna denigratoria iniziata da Petrarca e successivamente portata avanti da intere generazioni di umanisti, relega i fascinosi personaggi della Tavola Rotonda in una posizione subalterna rispetto a quella che egli riserva ai combattenti per la fede e per l'impero. È molto chiaro in proposito il canto XI dell'*Amorosa visione*, interamente dedicato alla rassegna dei personaggi protagonisti dei due cicli romanzeschi. Dopo aver omaggiato Artù, Lancillotto, Tristano ecc., Boccaccio si dilunga nella descrizione di «più mirabil baronia», vale a dire Carlo Magno e gli arditi paladini che gravitano intorno alla sua corte.

Che, a parte le prurigini della vedova del *Corbaccio* e le graduatorie dell'*Amorosa visione*, si tratti di un'inferiorità più morale che letteraria lo dimostra il ricco apporto di motivi e temi arturiani nell'opera del certaldese – ad esempio, si passa dal significativo sottotitolo del *Decameron*, «prencipe Galeotto», all'episodio della morte di Tristano e Isotta rievocato nell'*Elegia di Madonna Fiammetta*, o, ancora, al capitolo intitolato *De Arturo* nel *De casibus* – il quale, per contro, mostra un totale disinteresse per i materiali carolingi. E se le prove della dimestichezza con i *romans* sono varie quanto ineccepibili, altrettanto rilevante sarà da considerarsi il contributo spirituale e favolistico che le prose arturiane hanno saputo trasmettere a molte pagine del Boccaccio, non il solo, comunque, intorno alla metà del Trecento, ad ispirarsi alle *ambages* cavalleresche elaborando testi di qualità: basterà pensare alla *Tavola Ritonda*, il cui anonimo autore si industria, proprio come il Boccaccio in molte novelle del *Decameron*, per coniugare i valori cortesi con la mentalità e gli interessi della nuova classe borghese.

Se non è possibile stabilire che vi siano dei nessi tra il confronto ideologico sfavorevole a Lancillotto e compagni – abbandonati al topico dileggio di coloro che fanno il verso al Petrarca – e lo specifico della produzione cavalleresca italiana del tardo Medioevo, resta il fatto che, a partire dall'ultima parte del secolo XIV, si registra un progressivo essiccamento della vena creativa arturiana; viceversa, nello stesso periodo si assiste ad un grande incremento della confezione di testi carolingi. Detto questo, però, si dovrà aggiungere che, come facilmente rilevabile dalla lettura delle compilazioni francovenete e dai romanzi di Andrea da Barberino, i testi carolingi ci appaiono ormai geneticamente modificati a seguito di una sempre più profonda e proficua contaminazione con le strutture diegetiche e paradigmatiche proprie del ciclo arturiano: in sostanza, a dispetto di quanto ancora si

legge nei manuali, armi e amori formano già un solido connubio prima dell'avvento, pure rivoluzionario e trasgressivo, del Boiardo.

Non c'è dubbio, comunque, che ha un significato tutt'altro che secondario, nell'ambito di un genere letterario dalla storia tanto frammentata e accidentata come quella del romanzo cavalleresco, constatare che questo rapporto gerarchico tra i due cicli destinato a rimanere inalterato sul piano della pratica testuale – come detto, si contano sulle dita di una mano, fra Quattro e Cinquecento, i tentativi di riproporre sulla scena letteraria i personaggi arturiani, mentre resta in auge la compagnia carolingia – sul piano teorico verrà ribaltato dai celebri versi del Boiardo, che decreta senza remore la superiorità di «Bertagna la grande» e delle storie del «re Artuse», individuata proprio nella disponibilità, negata nelle tradizionali *chansons de geste*, ad accogliere e a far fruttare gli stimoli vitali dell'*eros*. Così, ciò che il Petrarca, impegnato nel suo disegno di codificazione umanistica, liquidava con sprezzo come «sogno d'infermi e fola di romanzi», sarà la base preziosa sulla quale verranno edificati i grandi poemi del Rinascimento – su tutti, naturalmente, il *Furioso* di Ludovico Ariosto –, contributo fondamentale e innovativo delle nostre lettere alla storia della narrativa europea.

Bibliografia essenziale

Per l'influenza della letteratura cavalleresca sull'onomastica e la toponomastica si vedano i dati, da usare con cautela, offerti dalle vecchie ricerche di P. RAJNA, *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo: gli eroi brettoni nell'onomastica italiana del secolo XII*, in "Romania", 17, 1888, pp. 161-85; ID., *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo. Ancora gli eroi brettoni nell'onomastica italiana del secolo XII*, ivi, pp. 355-65; ID., *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo. L'onomastica italiana e l'epopea carolingia*, ivi, 18, 1889, pp. 1-69; ID., *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo. Altre orme antiche dell'epopea carolingia in Italia*, ivi, 26, 1897, pp. 34-73; J. BEDIER, *Les chansons de geste et les routes d'Italie*, in *Les légendes épiques*, Champion, Paris 1913.

In merito all'influenza dei due cicli romanzeschi sull'arte medievale si rinvia ai classici studi di R. S. LOOMIS, L. H. LOOMIS, *Arthurian Legends in Medieval Art*, Modern Language Associaton of America, Oxford-New York University Press, 1938 e R. LEJEUNE, J. STIENNON, *La légende de Roland dans l'art du Moyen âge*, Arcade, Bruxelles 1966.

Sull'atteggiamento di Dante e Petrarca nei confronti della letteratura arturiana cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia. Studi di letteratura arturiana*, Longo, Ravenna 1998, pp. 143-54.

Tra gli innumerevoli contributi sul V canto dell'*Inferno* e il cruciale accenno all'episodio del *Lancelot* mi limito a rinviare ai noti saggi di G. CONTINI, *Dante come personaggio-poeta della "Commedia"*, che si può leggere in ID., *Un'idea di Dante*, Einaudi, Torino 1970, pp. 33-62 ed E. MALATO, *Dottrina e poesia nel canto di Francesca. Lettura del canto V dell'"Inferno"*, in ID., *Lo fedele consiglio de la ragione*, Salerno, Roma 1989, pp. 66-125.

Ancora utile sulle questioni sveltamente affrontate P. RAJNA, *Dante e i romanzi della Tavola Ritonda*, in "Nuova Antologia", 206, 1920, pp. 223-47. Una recente messa a punto è ora offerta da A. STEFANIN, *Etica cortese e "tòpoi" cavallereschi: riflessioni su alcuni luoghi della "Commedia" di Dante*, in "Medioevo e Rinascimento", 12, 1998, pp. 81-119.

Sulla conoscenza e la riutilizzazione della letteratura arturiana da parte del Boccaccio basterà rimandare a D. DELCORNO BRANCA, *Boccaccio e le storie di re Artù*, il Mulino, Bologna 1991.

I

La letteratura arturiana in Italia fra XIII e XIV secolo

1.1
I primi centri di diffusione del romanzo arturiano

Fra il 1160 e il 1180 Chrétien de Troyes componeva la serie dei suoi *romans* in ottosillabi narrativi che tanto profondamente avrebbe condizionato l'immaginario cortese e cavalleresco europeo. Nei testi di Chrétien, impostati essenzialmente sulla figura di un singolo eroe della corte arturiana – si pensi al *Cligés* – l'azione si dipanava in modo lineare dall'inizio alla fine, e anche quando la trama si biforcava proponendo una storia parallela, un doppio binario narrativo – come nel *Lancelot o Li chevalier de la charette* o nell'*Yvain o Li chavalier au lion* – il lettore poteva seguire senza affanno il racconto delle avventure cavalleresche.

Circa mezzo secolo più tardi, fra il secondo e il quarto decennio del Duecento, il romanzo arturiano si trasforma sia sul piano strutturale che su quello stilistico. In questo periodo, la prosa si sostituisce al verso e, oltre alle riscritture del *Tristan* o dell'*Erec et Enide*, o alla stesura del *Palamedés*, prende forma quella che viene considerata una vulgata della materia del ciclo di Artù, riorganizzata da uno o più autori in una sequenza di testi che si presentavano al lettore medievale come una compatta silloge, come un'unica, immensa cronaca romanzata: *L'Estoire del Saint Graal*, *L'Estoire de Merlin*, *Le livre de Lancelot del Lac*, *La queste del Saint Graal* e *La mort le roi Artu*. A differenza di quanto accadeva nei *romans* di Chrétien, in questa summa di narrazioni arturiane venivano diluiti una pluralità di episodi e personaggi intimamente collegati l'uno all'altro secondo una raffinata tecnica d'intreccio (*entrelacement*). Questo progetto saldamente unitario, che prevedeva una sapiente distribuzione della materia e un'attenzione quasi maniacale alla cronologia del racconto, veniva portato avanti per migliaia di pagine dall'anonimo autore – o dagli autori – con meticolosa accortezza: le simultanee avventure d'armi e amori dei

diversi cavalieri, mai accessorie o superflue, si incrociavano o si ramificavano con una logica e una consequenzialità che stupiscono. Il lettore si trovava di fronte a un prodigioso labirinto narrativo dove i vari fili di Arianna della storia non si spezzavano mai e formavano una trama fittissima quanto varia.

Le redazioni romanzesche in prosa della materia arturiana, che offrivano una rappresentazione più vitale e articolata del mondo feudale rispetto alle stilizzate creazioni poetiche di Chrétien, ebbero un immediato successo in tutta Europa, come dimostrato dalle trascrizioni, dai rimaneggiamenti e dalle traduzioni in varie lingue. La più antica testimonianza della circolazione in Italia di uno di questi romanzi cavallereschi è contenuta in una lettera datata febbraio 1240, nella quale l'imperatore Federigo II si dichiara lieto di aver ricevuto «LIV quaterni» del libro di Palamedés, meglio conosciuto nella tradizione manoscritta col titolo *Guiron le Courtois*. Non sorprende che sia proprio la corte sveva, cellula primigenia della vita letteraria italiana, a proporsi come precoce centro di raccolta di romanzi d'oltralpe: d'altra parte, in quegli stessi anni i cronisti e i poeti federiciani cospargevano le loro opere di ammicchi a personaggi ed episodi dei *romans* e, a conferma della profonda penetrazione della cultura cavalleresca nella realtà siciliana, si erano formate, come si sa, diverse leggende di ispirazione arturiana.

Oltre alla corte sveva, naturalmente, altri furono i centri culturali italiani che si procurarono i testi francesi in prosa e si attivarono per la loro trascrizione, consentendo una sempre più rapida e capillare diffusione dei romanzi arturiani lungo l'intera penisola. Gli studiosi hanno cercato di verificare la provenienza dei manoscritti superstiti redatti in lingua originale da mani italiane tra la fine del XIII e i primi decenni del XIV secolo, ma sono giunti spesso a conclusioni contraddittorie. Alcuni hanno puntato l'obiettivo sulla corte angioina di Napoli, altri sull'area lombarda ma, pur essendo attestate la circolazione e la fruizione dei romanzi del ciclo di Artù, non sembrano essere emersi elementi sufficienti per attribuire all'una o all'altra un ruolo predominante nella prima fase della produzione di codici cavallereschi. Certo, come documentato dagli inventari quattrocenteschi, proprio nelle corti padane, nelle biblioteche signorili degli Sforza, dei Visconti, dei Gonzaga, degli Este, troverà ricovero un gran numero di romanzi cavallereschi «in franzexe» dell'uno e dell'altro ciclo, palese dimostrazione della grande familiarità con la lingua d'oltralpe e del perdurante influsso della letteratura romanzesca sulla cultura italiana del tardo Medioevo. Basterà dire che nell'inventario stilato nel 1407 relativo alla preziosa collezione libraria dei Gonzaga, sulla quale tor-

neremo più volte nel capitolo dedicato ai romanzi francoveneti, si contano ben sessantasette titoli francesi contro gli appena trentadue titoli italiani. Gli inventari di cui disponiamo, pur essendo tutti piuttosto tardi, testimoniano l'esistenza di giacimenti arcaici, dandoci notizia di manoscritti redatti per lo più nel XIV secolo, molti dei quali purtroppo non ci sono pervenuti.

Se nel catalogo gonzaghesco troviamo citate numerose prose tristaniane, come il *Liber nativitatis Tristani* o il *Gestorum domini Tristani*, e nutrite sono pure le raccolte dei Visconti e degli Sforza, comprendenti romanzi cavallereschi «della Tavola vechia et nova», ancor più massiccia risulta la presenza di titoli afferenti al versante arturiano nella raccolta degli Este. Sin dal primo dei numerosi inventari, quello del 1436, stilato durante la signoria di Niccolò III, notiamo che nella biblioteca ferrarese sono conservate tre copie del *Lancillotto*, del *San Gradale* e del *Merlino*, due copie del *Tristano*, una del *Girone*. Purtroppo, del fondo cavalleresco estense, via via arricchito dai molti appassionati collezionisti della famiglia regnante, non ci è giunto praticamente nulla. Ed è perdita da ritenersi ancor più grave se consideriamo che questi testi – mai fuori moda alla corte ferrarese, come dimostrato dai registri di prestito che segnalano per l'intero Quattrocento le frequenti richieste di romanzi in lingua francese, in particolare del ciclo arturiano – daranno nutrimento alla fantasia e all'arte di Matteo Maria Boiardo.

Tornando al problema sostanziale della provenienza dei manoscritti arturiani giunti sino a noi, negli ultimi anni, in modo assai convincente, sono state chiamate in causa la Toscana occidentale e la Liguria. Si è pensato a Genova dopo aver constatato le analogie codicologiche – soprattutto la decorazione filigranata delle iniziali – tra un consistente numero di manoscritti che riportano *romans* in prosa e altri manoscritti d'argomento storico e letterario senza dubbio copiati nel capoluogo ligure; e la pista genovese non è stata sconfessata, ma anzi indirettamente suffragata, da quanto emerso a proposito delle scarne ma importantissime note a margine presenti in alcuni di questi codici. Scritte in una lingua ibrida italo-francese, queste note svelano ad un più attento esame tratti linguistici pisano-lucchesi. Si è così postulata una forzata collaborazione nata sullo scorcio del XIII secolo tra amanuensi pisani prigionieri in seguito alla battaglia della Meloria (1284) – che pure segnò la fine dell'autonomia politica e culturale di Pisa, presto succube dell'espansione fiorentina – e i redattori ed illustratori genovesi. D'altra parte, che nelle carceri di Genova l'attività scrittoria fosse una consuetudine è documentato da una celebre prova, la trascrizione del *Milione* di Marco Polo ad opera di un suo

compagno di prigionia, quel Rustichello da Pisa che si segnala come autore di una delle prime e più interessanti rielaborazioni in Italia di tracciati romanzeschi del ciclo di Artù.

Così, constatando che sempre a Pisa riconducono anche alcuni dei più antichi volgarizzamenti del *Tristan* o del *Palamedés* di cui ci occuperemo tra poco, si potrà ragionevolmente asserire che proprio lungo l'asse tirrenico Genova-Pisa i *romans* in lingua d'*oïl* trovarono un terreno privilegiato per la loro ricezione e irradiazione. E se la Liguria perderà presto questa prerogativa, la Toscana nel suo complesso, non solo quella occidentale, resterà, anche nel corso dei due secoli successivi, il centro di fabbricazione e di consumo di testi cavallereschi più attivo d'Italia.

1.2
La compilazione di Rustichello e altri romanzi in lingua d'*oïl* scritti da autori italiani

Dalla seconda metà del Duecento in avanti, parallelamente all'attività di trascrizione – e a quella di traduzione, di cui parleremo tra breve – alcuni autori italiani cominciano a comporre testi di matrice arturiana, una produzione che, pur essendo sempre ispirata e condizionata dagli originali francesi, fa emergere precisi caratteri di autonomia letteraria e una discreta indipendenza artistica. Questi scrittori preferiscono ancora far uso della *langue d'oïl* – come alcuni lirici dello stesso periodo, che non rinunciano alla lingua dei trovatori provenzali – sentita assolutamente funzionale alla prosa di romanzo e ritenuta, sulla scorta delle osservazioni di Brunetto Latini, «plus delitable et plus commune a toutes le gens». D'altronde, la conoscenza del francese non era più una prerogativa esclusiva della classe aristocratica e dell'*élite* culturale. Quella d'oltralpe era la lingua internazionale del commercio, la lingua con la quale si concludevano gli affari: ormai anche il mercante, sempre in viaggio per le strade d'Europa, era in grado di leggere in originale i *romans*.

Tra i testi in lingua d'*oïl* la prima segnalazione spetta alla già ricordata compilazione romanzesca in prosa di «maistre Rusticiaus de Pise», conservata nella sua redazione più antica e autorevole nel manoscritto francese 1463 della BNP. Rustichello è purtroppo una figura quasi del tutto sconosciuta: a tutt'oggi, nonostante la pervicacia delle ricerche, i suoi dati biografici sono avvolti nel mistero. È significativo, tuttavia, che egli appartenga a quella realtà culturale della Toscana d'occidente che, lo abbiamo detto, sullo scorcio del Duecento si presenta come la più importante fucina di materiali cavallereschi in pro-

sa. La stesura del corposo romanzo, che consta di due parti, indicate come *Meliadus* e *Guiron le Courtois*, risale presumibilmente agli anni 1272-74. Rustichello, come Girart d'Amiens, autore dell'*Escanor*, scrive su commissione del principe Edoardo, erede al trono d'Inghilterra e appassionato cultore di costumi e letteratura cavalleresca. Non siamo in grado di stabilire quando Rustichello abbia ricevuto l'incarico di scrivere il romanzo: potrebbe avere incontrato Edoardo fra il 1271 e il 1272 in Sicilia o addirittura in Terra Santa, dove il principe inglese si era recato per partecipare alla crociata indetta dal re di Francia Luigi IX. La fedeltà dello scrittore pisano all'ideologia aristocratica emerge chiaramente nel romanzo laddove i vassalli che si ribellano al re – esemplare l'episodio che vede Galeotto, principe delle Isole Lontane, costretto a sottomettersi ad Artù – vengono sempre sconfitti. Il libro, comunque, si offre sin dal prologo ad un vasto pubblico di «seigneurs empereurs et rois et princes et ducs et contes et barons et chevalier et vauvasseurs et bourgois et touts les preudommes de cestui monde [...]».

Sempre nel prologo Rustichello dichiara di attingere le sue avventure dal «livre monseingneur Odoard, li roi d'Engleterre». È difficile credere che il sovrano della dinastia dei Plantageneti, protettori di altri misteriosi romanzieri come Gautier Map o Hélie de Boron, abbia fornito il materiale cavalleresco allo scrittore pisano: il sospetto che il *libre* sia una delle consuete *auctoritates* fasulle è forte. Quel che è certo è che le fonti principali di Rustichello sono soprattutto il *Tristan*, il *Lancelot*, il *Guiron le Courtois*; e la compilazione vuol essere proprio una sorta di agile enciclopedia di vicende romanzesche ricavate, per l'appunto, dai testi appena citati. Rustichello riduce, seziona e poi, con un uso sapiente della tecnica dell'*entrelacement*, collega le avventure e i personaggi appartenenti ai vari canovacci romanzeschi. Nella intricatissima trama sono riconoscibili almeno otto distinte sequenze narrative – *Vecchio cavaliere*; *Petrone di Merlino*; *Cavaliere dallo Scudo Vermiglio*; *Perceval 1*; *Guerra dei re d'Irlanda e di Norgalles*; *Perceval 2*; *Vassallaggio di Galeotto e avventure di Abes, Lamorat, Palmides e Sigurades*; *Ultime avventure e morte di Tristano* – che hanno favorito, come vedremo, successive estrapolazioni di alcuni episodi particolarmente famosi: ad esempio, il duello di Tristano e Lancillotto al Petrone di Merlino o altre specifiche imprese di Tristano.

L'altra opera in lingua d'*oïl* di autore italiano che conobbe un notevole successo, testimoniato dai molti manoscritti o frammenti di essi che la conservano – mi limiterò a segnalare il codice 644 del MCC, risalente alla fine del XIII secolo e il codice francese Appendice XXIX della BNMV, del XIV secolo –, era incentrata sulla figura del tutore di

Artù e in special modo sulle sue virtù divinatorie, già celebrate da Goffredo di Monmouth, autore anche di una *Vita Merlini* in esametri, nell'*Historia regum Britanniae*. Le *Prophécies de Merlin* furono scritte probabilmente fra il 1276 e il 1279 da un anonimo veneziano, ritenuto da alcuni studiosi un frate minore dal caratteristico piglio antighibellino. Nel prologo, però, e in altre parti del testo, l'ignoto autore, oltre a sottolineare l'opportunità di affidarsi al francese come più efficace e intellegibile mezzo espressivo, nomina tale «maistre Richart», presentato come traduttore su commissione dell'imperatore Federigo II: «Fedelic a fet traslater por ce que li chavalier et [les autres gens] laies les entendent mieux et puissent prendre aucun[e] essample, car asses en y a qui bien i veut entendre, et ce dit nostre conte en ceste matiere». Anche se è palese la familiarità del veneziano con le narrazioni del *Lancelot en prose*, del *Roman de Tristan* e del *Palamedés*, si stenta un po' a catalogare le *Prophécies de Merlin* fra i tradizionali testi cavallereschi arturiani. Difatti, il celebre mago offre una copertura letteraria funzionale all'intento polemico dell'opera: dietro le profezie di Merlino si celano le divinazioni attribuite a Michele Scoto e le invettive di Gioacchino da Fiore tese a mettere sotto accusa le nefandezze morali della chiesa di Roma. D'altronde, come vedremo meglio più avanti, questo tipo di speculazioni extraletterarie intorno alla figura di Merlino saranno riscontrabili anche in opere compilate nei secoli successivi.

Un'ultima menzione spetta al tardo *Chevalier errant*, che si conserva nel codice francese 12559 della BNP e nel L. V. 6, ridotto in pessime condizioni, della BNT. L'autore di questo curioso romanzo è Tommaso III marchese di Saluzzo, che tra il 1394 e il 1396, ovvero più di un secolo dopo la compilazione di Rustichello e le *Prophécies de Merlin*, si cimentò di nuovo con la lingua d'*oïl* per dar vita ad un'opera in cui il cavaliere-autore, in compagnia del valletto Travail e della donzella Esperance, intraprende un lungo percorso attraverso i regni di Amore, Fortuna e Conoscenza. Tommaso, non c'è dubbio, assume come modello principe il *Roman de la Rose* di Guillame de Lorris, tenendo presente anche la continuazione di Jean de Meung. Nello *Chevalier errant*, però, è ben riconoscibile e sostanzioso il contributo della letteratura arturiana, che Tommaso conosce a menadito e ripropone in più occasioni – alla corte d'Amore, ad esempio, si narrano distesamente le storie di Tristano, Lancillotto, Palamides – per sottolineare i sovrasensi delle *aventure* di amore e di guerra. Esperienza romanzesca "periferica", oltre che stravagante e nostalgica, quella di Tommaso è opera destinata, si direbbe, ad un immediato oblio. Tuttavia, poiché la figlia dello scrittore, Rizarda, nel 1431 spo-

sò Niccolò III d'Este, possiamo formulare una suggestiva ipotesi circa la conoscenza e magari la ristretta circolazione dello *Chevalier errant* alla corte di Ferrara. Tutto sommato, anche questo romanzo, come l'*Attila* di Nicola da Casola di cui parleremo nel prossimo capitolo, poteva essere considerato dai signori d'Este, presto primi patroni della letteratura cavalleresca italiana, un "libro di famiglia".

1.3
I volgarizzamenti

Mentre si continuavano a trascrivere e ad importare gli originali francesi e si compivano interessanti tentativi di autonoma rielaborazione romanzesca di materiali arturiani servendosi ancora della lingua d'*oïl*, cominciavano pure a circolare i primi volgarizzamenti dei *romans* del ciclo di Artù. Furono proprio i volgarizzamenti, inizialmente assai fedeli, poi via via sempre più disinvolti e autonomi, ad agevolare un'integrazione dei materiali romanzeschi a tutti i livelli del nostrano sistema letterario. C'erano motivi culturali importanti che rendevano necessaria e anzi sollecitavano l'opera di traduzione e, di conseguenza, una fruizione allargata del testo cavalleresco: prima di tutto la volontà, da parte degli scrittori italiani, di sperimentare le potenzialità artistiche di una prosa ancora giovane. Ma la conversione linguistica era anche favorita, se non imposta, da un sensibile mutamento del quadro storico e sociale. Gli autori dovevano venire incontro alle esigenze di un pubblico sempre più consistente, di estrazione borghese e comunale. Si può dire che i libri d'armi e amori dei cavalieri erranti, pur non uscendo dalle sale dei castelli, cominciavano ad entrare negli studioli o nelle bisacce dei mercanti. Tra la fine del Duecento e il primo Trecento, cambiando l'orizzonte d'attesa, non potendo più trasmettere, pur in un'aura fiabesca, le normative della civiltà feudale definitivamente tramontata, le prose di romanzo subiscono inevitabili ritocchi all'impostazione ideologica ed altre intime modificazioni, piccoli ma sostanziali accorgimenti che rendevano il contenuto dei testi più vicino al modo di pensare e di vivere dei nuovi lettori.

Episodi e sezioni della grande summa primo-duecentesca in lingua d'*oïl* che racchiudeva l'intera saga arturiana furono presto tradotti da letterati italiani. Se non si hanno attestazioni di volgarizzamenti del *Lancelot*, che pure era ben conosciuto alle nostre latitudini, si conservano, invece, due versioni della *Queste del Saint Graal*, testo in cui si consuma il passaggio da una *chevalerie terriene*, che aveva quali protagonisti indiscussi personaggi come Artù o Lancillotto, cavalieri valorosi ma non immuni dal peccato, ad una *chevalerie celestielle*, i

cui eletti eroi sono Bohort, Perceval e Galaad, coloro che potranno portare a compimento la suprema *aventure* e godere della visione del sacro vaso. La versione toscana si legge nel manoscritto miscellaneo Panciatichiano 33 della BNCF, mentre della versione veneta possediamo soltanto pochi frammenti ora legati insieme nel codice miscellaneo Graec. Cl. II, XVII della BNMV. Della *Mort le roi Artu*, invece, si conserva solo una traduzione parziale, sempre nel manoscritto Panciatichiano 33, mentre un volgarizzamento di spezzoni del *Palamedés*, ancora una volta di area pisana, è contenuto nel manoscritto francese 12599 della BNP. Solo molto elasticamente, poi, si può considerare una redazione in lingua toscana delle *Prophécies Merlin* la *Storia di Merlino* del fiorentino Paolino Pieri su cui torneremo fra breve.

1.4
La materia tristaniana

Il *Roman de Tristan* fu senz'altro il più fortunato fra i testi romanzeschi francesi circolanti in Italia. Apprezzato in lingua originale, godette presto di numerose traduzioni, più o meno fedeli, la più importante delle quali è senz'altro quella contenuta nel codice 2543 della BRF. Trascritto nel tardo Duecento, il cosiddetto *Tristano Riccardiano* ci presenta la più antica versione italiana – ma risultano interessanti anche i coevi frammenti tristaniani della BFP, segnati Documenti antichi 1, la cui lingua pertiene all'area pisano-lucchese – di un modello francese del *Tristan* che non ci è pervenuto (questa versione è riportata anche in altri manoscritti più tardi, tra cui il più volte menzionato Panciatichiano 33 della BNCF, risalente agli inizi del Trecento, ed un codice della fine del XV secolo, il 1729 della BRF). Le caratteristiche linguistiche e grafiche, l'aspetto non particolarmente curato del manoscritto che conserva il *Tristano Riccardiano* ci informano a sufficienza circa l'ambito di provenienza e l'utenza di riferimento: la Toscana, Firenze in primo luogo, e la sua classe mercantile in rapida espansione. Sebbene non si riscontrino ancora quei decisi correttivi alla mentalità feudale apportati dall'anonimo autore della *Tavola Ritonda* – dove apparirà nettamente la predilezione per le concezioni poste a fondamento della visione borghese del mondo e per certi versi incarnati dal personaggio di Tristano, eroe coraggioso e intraprendente, prode e saggio, ma anche astuto, come deve essere l'uomo che vuol farsi strada nella vita – nel *Tristano Riccardiano* troviamo già alcune particolarità ideologiche e letterarie – difesa delle libertà dell'individuo, pragmatismo spirituale, maggiore attenzione al dato realistico, intromissioni di stampo novellistico – che lasciano intuire la dire-

zione verso la quale tenderà la narrativa cavalleresca, specie quella prodotta in Toscana.

Nella versione del *Tristano Riccardiano* si è spesso presupposta, nell'impossibilità di dimostrarla filologicamente, una certa "originalità" e molti sono, in effetti, gli elementi stravaganti rispetto alla redazione comune del *Tristan*; restano, invece, rigorosamente in sintonia con l'originale francese i volgarizzamenti operati in alta Italia, soprattutto nel Veneto. In quest'area della penisola la diffusione di versioni tristaniane è testimoniata in primo luogo dallo spezzone di romanzo, fortemente compendiato e posto sotto il titolo *De çiò che introvene allo re Milliadus siando andado a chaçare*, contenuto nel cosiddetto *Zibaldone da Canal*, un manoscritto in dialetto veneziano redatto nella seconda parte del Trecento, ma i cui contenuti potrebbero risalire ai primi decenni del secolo (nel manoscritto, oggi conservato all'Università di Yale, si legge la data 20 agosto 1311).

Sempre in lingua veneta è la parziale versione di alcuni capitoli del *Tristano* contenuta nel codice 2593 del Fondo Rossi della BCR, databile alla metà del Trecento, mentre è da considerarsi una traduzione letterale del *Tristan en prose* il cosiddetto *Tristano Veneto* conservato nel codice 3325 della BNV, finito di trascrivere nel marzo 1487. Infine, quale ulteriore dimostrazione della diffusa e stimolante circolazione della materia tristaniana nell'Italia del nord-est, anche in ambienti letterari estremamente raffinati, occorre menzionare il poema in esametri latini, purtroppo perduto – se ne conservano solo sei versi trascritti dal Boccaccio – che Lovato de' Lovati (1241-1309) incentrò sulla storia d'amore di Tristano e Isotta.

1.5
La *Tavola Ritonda*

La *Tavola Ritonda*, la più rilevante fra le nostrane compilazioni di matrice arturiana, fu scritta da un ignoto toscano intorno alla metà del Trecento. Fra i codici che la conservano, i più antichi sono il XLIV, 27 della BMLF, risalente alla seconda metà del XIV secolo, ed il Magliabechiano II, II, 68 della BNCF, datato 1391, ma merita di essere segnalato, per gli splendidi disegni a penna che ne fanno uno dei più eleganti codici cavallereschi del Quattrocento, anche il più tardo Palatino 556 della BNCF, copiato nel 1446 dal cremonese Zuliano di Anzoli. Risulta ben conosciuto e sfruttato dall'autore della *Tavola Ritonda* un buon numero di romanzi arturiani in prosa – *Lancelot*, *Palamedés*, *Mort le roi Artu*, *Queste del Saint Graal*, *Perceval* – compresa la compilazione di Rustichello da Pisa, ma il "libro-guida" dell'anonimo

è senz'altro il *Tristano Riccardiano*, utilizzato a piene mani insieme alla versione francese del *Tristan*. Tutti i materiali cavallereschi compulsati rifluiscono armoniosamente nel testo della *Tavola Ritonda*, a testimonianza della grande abilità del toscano nell'opera "creativa" di assemblaggio, senz'altro degna di menzione.

In effetti, ci troviamo di fronte ad uno scrittore di mestiere, capace, attraverso una regia sapiente ed equilibrata, di governare la *fabula* con grande autonomia. Dotato di una spiccata personalità, lo scrittore toscano aggiunge un buon numero di nuovi episodi e non si limita ad operare un'originale rielaborazione dei copioni arturiani, ma li rilegge sotto una nuova luce che riflette gli interessi e i gusti di una società borghese e comunale sedotta dalle *Arturi regis ambages pulcerrime* e più in generale dalle costumanze cortesi. E a ragione c'è chi si è servito del contemporaneo *Decameron* per illustrare le qualità narrative dell'anonimo e per identificare il pubblico di riferimento della *Tavola Ritonda*. L'anonimo, anticipando una riconversione culturale dei dettami cavallereschi che, come vedremo, Andrea da Barberino opererà sui testi carolingi, si ingegna per adattare il mondo arturiano alla pratica mentalità del suo pubblico: ad esempio, immedesimandosi con le esigenze del mercante viaggiatore, si sofferma a descrivere le «belle alberghiere» – una vera e propria rete di ricezione turistica grazie alla quale «tutte le contrade erano sicure e riposate» – dove trovano adeguato ricovero i cavalieri erranti.

Nella *Tavola Ritonda*, che pur si apre con la narrazione di storie dei tempi di Uter Pandragon e della Tavola Vecchia, l'eroe principale è Tristano, presentato come il miglior cavaliere del mondo, superiore anche a Lancillotto, suo rivale nel celebre duello presso il petrone di Merlino. È naturale, quindi, che egli entri a far parte di quel consorzio di eletti che si riuniscono alla corte di re Artù, operazione di interpolazione già compiuta dal narratore del *Tristan en prose*, ma resa più efficace dall'anonimo toscano con l'integrazione di spezzoni del *Lancelot* e della *Mort le roi Artu*. Il libro descrive per intero la biografia dell'eroe, dalla sua nascita «sanza veruno conforto» in un «selvaggio luogo» al commovente trapasso tra le braccia di Isotta, compagna di gioia e di sventura: «E stando insieme in tale maniera abbracciati, che l'uno era contento di morire per l'altro; e a quel punto, non per istretta né per niuna forza fatta, ma per debolezza e per proprio dolore, e con piacere e diletto dell'uno e dell'altro, amenduni li leali amanti passarono di questa vita, e le loro anime si dipartirono dal corpo». Proprio la scomparsa del cavaliere di Cornovaglia segnerà il declino della corte di Camelot: «per la morte di messer Tristano», chiosa l'anonimo, «venne meno la Tavola Ritonda».

Era scontato, lo aveva sentenziato Merlino, che il cavaliere per essere prode prima di tutto doveva «avere in sé innamorato lo cuore». Narrando la travagliata passione di Tristano e Isotta, uniti indissolubilmente dopo avere bevuto il magico filtro, l'autore toscano sciorina con disinvoltura la dottrina dell'amor cortese, armatura spirituale che, insieme all'attenuante del «beveraggio» e alla loro devozione cristiana, protegge i personaggi dalla condanna morale. Nessuna ombra può offuscare la perfezione cavalleresca di Tristano e il libro vuol suggerire interpretazioni tutt'altro che galeotte. Ad ogni piè sospinto il narratore, animato da sinceri sentimenti religiosi, chiarisce gli intenti didattici della *fabula*, illustrando con puntualità il senso delle varie avventure. I suoi inserti didascalici si aprono spesso con una formula canonica – «Ma se alcuno mi domanderà» – che stabilisce un rapporto diretto con il lettore, solleticato da continue osservazioni moralistiche nelle quali le nozioni proverbiali si mescolano con la saggezza della Scrittura.

Nella *Tavola Ritonda* sono molte le scene ricche di *pathos* che magari agevolano ben calibrate parentesi liriche: dalla bella preghiera di Isotta ai sonetti di Tristano, ai versi che Carados scrive sul suo scudo. Tuttavia, l'anonimo ama speziare la sua prosa con dettagli realistici e ridanciani, seguendo una ricetta narrativa che prevede un accurato dosaggio di istanze letterarie e popolaresche, di notazioni plebee e *pointes* cortesi. Ecco la descrizione di un banchetto organizzato da Meliadus: «E mangiando eglino in tale maniera queste vivande così salate, e bevendo di molti possenti e buon vini senza nulla acqua, in cominciaro a bere alla tedesca, et freguigliare alla grechesca, et cantare alla francesca, et ballare alla moresca, et fare la baldosa in più modi; et prima che le tavole fussero levate, tutti s'addormentarono all'inghilesca». Non sorprende, dunque, che lo scrittore toscano erediti con disinvoltura il personaggio più buffo del *Tristan*, Dinandano, cavaliere con qualche macchia e tanta paura – ogni mattina prega Iddio affinché lo tenga lontano dai cavalieri valorosi – che ha l'incarico di toglier via, con i suoi sapidi commenti, la patina leggendaria alle imprese degli eroi della Tavola Rotonda. E si può dire che, per certi versi, questo personaggio con un forte sostrato popolaresco, sempre pronto con le sue spassose battute a dilettare Tristano, si fa talora portavoce scanzonato del narratore.

Prima di chiudere il discorso sulla *Tavola Ritonda* sarà opportuno ricordare che l'anonimo compilatore dichiara in più d'una occasione di far ricorso ad un libro di proprietà di Gaddo dei Lanfranchi di Pisa, precedentemente posseduto da messer Piero conte di Savoia. Si è molto discusso sull'autenticità o meno di queste *auctoritates* senza,

tuttavia, poter giungere ad una conclusione soddisfacente. Anche perché, mentre si è potuto verificare la consistenza storica di Piero di Savoia, morto nel 1268, niente di certo è emerso su Gaddo dei Lanfranchi. Non è da trascurare, comunque, l'indicazione che ci rinvia a Pisa: la città toscana, come abbiamo visto, non è solo la patria di Rustichello, ma sin dalla fine del Duecento è probabilmente il centro di elaborazione della letteratura arturiana più attivo della penisola.

1.6
Testi "merliniani"

In Italia l'interesse per la figura di Merlino, il «buono incantatore», come lo aveva definito Dante, fu notevole. Non si trattava soltanto di un interesse letterario, come dimostrano, sin dal secondo Duecento, le anonime *Prophécies*. La fusione di elementi magici e religiosi, pagani e cristiani, produceva una mistura culturale che affascinava e rendeva Merlino sempre attuale e disponibile a qualsiasi impiego, specie nell'ambito delle diatribe a carattere politico-spirituale del tardo Medioevo: basterà dire che riferimenti esemplari al mago si trovano anche nelle pagine di un grande predicatore come Bernardino da Siena. Comunque sia, dal XIII secolo in avanti il personaggio compare con regolarità in testi di ogni genere, dal *Novellino*, dove si hanno i primi esempi di una riutilizzazione narrativa di alcuni episodi merliniani, alla *Fiorita* di Armannino, che riporta il racconto "storico" della fondazione della Tavola Rotonda, fino al *Furioso* dell'Ariosto che, pur narrando le gesta dei cavalieri carolingi, troverà il modo di riservare uno spazio particolare allo «spirto» del «savio mago», trasformato in una sorta di protettore del casato estense.

Abbiamo già menzionato la *Storia di Merlino* di Paolino Pieri, fiorentino di simpatie guelfe, autore anche di una cronaca. Il testo è conservato in un codice quattrocentesco della BMLF – Pluteo LXXXIX, inf. 65 – mutilo sia all'inizio che alla fine. La stesura della *Storia di Merlino* risale con ogni probabilità agli inizi del Trecento, prima, dunque, della *Tavola Ritonda* e dopo il *Tristano Riccardiano*. Per la parte relativa ai vaticini il Pieri attinse liberamente alle *Prophécies de Merlin*, mentre sono frutto di rielaborazioni da altri testi merliniani – in specie la versione in prosa del *Merlin* di Robert de Boron – le pagine dedicate alla biografia del figlio del demonio. La prosa del Pieri è elementare e prolissa; solo raramente si vivacizza, come quando viene narrata la miracolosa nascita del mago, che il Boccaccio, invece, nel *De casibus* archivierà come aneddoto ridicolo e infondato: «Ora dice lo conto che la donna lo portò VIIII mesi con dolore e con

paura [...]. Quando furono compiuti i nove mesi, la donna partorì e fece uno fanciullo maschio il quale, secondo che Biagio scrisse, fu molto brutto e laido e però che fu piloso a modo d'un bertuccione per lo volto e per le mani e per tutto; fu la sua carne brutta e smorta; grosso nelle reni, che parea zembuto; alquanto avea grossa la bocca, e grandi e grossi gli occhi, e' denti lunghi e radi e brutti».

Assai più vasta e letterariamente elaborata risulta l'*Historia di Merlino* (ma il titolo più corrente è *Vita di Merlino con le sue profezie*), in sei libri, opera che trovò posto sullo scrittoio dell'Ariosto. Pubblicata per la prima volta a Venezia nel 1480 e più volte ristampata negli anni successivi, l'*Historia di Merlino*, secondo quanto si legge nell'*explicit*, fu ricavata da un codice posseduto da Pietro di Giorgio Delfino «translatato de lingua francesse in lingua italica scripto nel anno del signore 1379». In questo testo la commistione tra le componenti profetiche e quelle romanzesche è ancora più accentuata che nel libro di Paolino Pieri. Con grande spigliatezza l'anonimo rielabora e interpola le sue fonti principali, i già citati *Merlin* in prosa e le *Prophécies de Merlin*, a testimonianza di una sempre maggiore indipendenza narrativa degli scrittori italiani. Prendendo per buono il riferimento cronologico contenuto nell'*explicit*, l'*Historia di Merlino* è probabilmente l'ultima grande compilazione arturiana in prosa: il tardo Trecento, infatti, è l'epoca in cui fioriscono i cantari in ottava rima, il più delle volte ricavati o comunque ispirati proprio ai volgarizzamenti dei testi cavallereschi in prosa.

1.7
La letteratura canterina e le storie di Tristano e Lancillotto

Ad una più estesa divulgazione del materiale romanzesco arturiano, oltre ai volgarizzamenti in prosa, contribuirono i cantori in panca che operavano un po' in tutte le città d'Italia. La letteratura canterina ha storicamente assolto il compito di divertire l'eterogeneo pubblico delle piazze diffondendo sotto una nuova e più modesta veste linguistica, stilistica e retorica i prodotti della letteratura colta e di qualità. I cantari di argomento cavalleresco su cui ci soffermeremo derivano in genere da un romanzo in prosa – più spesso da una parte di esso – o comunque da *lais* e *fabliaux*. Quella del canterino, che per l'appunto non è quasi mai un creativo, ma uno scaltro rielaboratore di lavori altrui, è un'opera di sintesi e di semplificazione. I suoi interventi sull'ipotesto, rispettando principi artistici elementari quanto efficaci, possono essere molteplici e di varia natura. Di solito il canterino scarnifica la trama, annulla le sfumature psicologiche dei personaggi, rigi-

damente suddivisi in "buoni" e "cattivi", riduce al minimo le descrizioni, trivializza gli intermezzi erotici, ricorre a piene mani agli stereotipi espressivi, si serve di una lingua facile, povera, ridondante sui medesimi costrutti sintattici. Eppure, allo stesso tempo, il canterino non è solo un rozzo mestierante: quando può cerca di amplificare il dato emozionale del testo solleticando abilmente i sentimenti religiosi, gli antagonismi bellici, gli spiriti di parte; inoltre, sottolinea gli aspetti curiosi e strani, accoglie gli elementi fiabeschi e fantastici, magari miscelandoli con inserti di concretezza popolare e battute proverbiali che catturano facilmente l'attenzione degli ascoltatori. D'altro canto, quella canterina era un'arte commerciale e di intrattenimento che si offriva alla consumazione immediata: il pubblico – un pubblico a cui si chiedeva un compenso, è bene ricordarlo – doveva essere conquistato di primo acchito dal prodotto letterario, blandito e soddisfatto in ogni modo.

L'ottava su tre rime disposte ABABABCC, detta anche ottava toscana, trovò la sua consacrazione proprio attraverso la letteratura canterina, che ne fece un efficace e duraturo strumento espressivo. Organismo strofico ad alto potenziale narrativo, l'ottava peraltro ben si prestava all'accompagnamento musicale del liuto o della viola. Non siamo in grado di precisare quando la materia cavalleresca – parallelamente a quella agiografica, classica, novellistica, storica – cominciò ad affermarsi nelle piazze attraverso le composizioni dei canterini e soprattutto quando questi ultimi fecero propria – o, come vorrebbero alcuni, imposero? – l'ottava rima abbandonando altri metri. Si hanno, come è noto, precoci notizie sulla presenza nelle strade italiane dei *cantatores françigenorum*, ma non sappiamo quando mutò, attraverso un processo che pure si immaginerà graduale, la fisionomia metrica dei testi recitati. Il dibattito sulla creazione e sulla datazione dell'ottava rima è annoso e complesso e non è questa la sede per riproporlo. Comunque sia, l'ipotesi più accreditata, e francamente più plausibile, assegna al Boccaccio la palma di inventore: nel *Filostrato*, composto intorno alla metà del terzo decennio del Trecento, si avrebbe la prima attestazione dell'uso dell'ottava rima narrativa. Tra i cantari in ottave anonimi, invece, quello intitolato a *Fiorio e Biancifiore* contenuto nel manoscritto Magliabechiano VIII 1416 della BNCF, datato 1349, è il più antico di cui disponiamo. Il *Filostrato* e il *Fiorio e Biancifiore* lasciano intuire che, pur nella diversità dei retaggi culturali e stilistici, la tradizione del cantare in ottava rima più spiccatamente letteraria e d'autore e quella anonima e destinata al consumo immediato, sono destinate ad influenzarsi reciprocamente. D'altronde, se i cantari sono preposti in prima istanza alla dimensione effimera e instabile dell'ora-

lità, pian piano, col loro cristallizzarsi nella forma scritta, si offrono, al pari dei poemetti d'ispirazione boccacciana, ad una fruizione privata, divengono in tutto e per tutto testi di lettura.

Sono numerose le fonti tardo-trecentesche che ci informano sulla fortuna dei cantari dell'uno e dell'altro ciclo. Ad esempio, Francesco da Buti, commentatore di Dante che opera negli anni ottanta del secolo XIV, ai luoghi del poema in cui ricorrono i nomi dei cavalieri arturiani e carolingi – Lancillotto, Gano ecc. – fa seguire svelte chiose che rimandano alla popolare dottrina dei «cantari». Se ne desumerebbe una sostanziale uniformità cronologica, che, tuttavia, viene almeno parzialmente smentita dai documenti poetici in nostro possesso: i cantari incentrati sulla *matière de Bretagne*, solitamente brevi, assai di rado superiori alle cento ottave, sembrano precedere quelli di matrice carolingia, almeno i più corposi – dei quali ci occuperemo in seguito riaprendo e allargando ulteriormente la riflessione sulla poesia canterina – anche se è logico pensare che il processo volto alla definitiva "italianizzazione" dei materiali della saga di Carlo Magno non avrà accumulato gravi ritardi rispetto a quello istruito sui testi arturiani. In definitiva, però, pur dando per scontato che molto è andato perduto e che i nostri tentativi di interpretazione si basano su pochi relitti testuali autenticamente trecenteschi, si dovrà mantenere un criterio di datazione ispirato alla cautela – l'opera sistematica e pregiudiziale di retrodatazione così cara agli studiosi della scuola storica spesso non ha retto all'urto di più serrate indagini filologiche e codicologiche, oltre che storico-letterarie – accogliendo il principio che è il manoscritto più antico che conserva il testo a darci l'indicazione cronologica a cui è lecito attenersi. Si può partire, comunque, dalla consapevolezza che l'epoca di maggiore proliferazione del cantare cavalleresco risulta essere senz'altro quella a cavallo dei secoli XIV e XV: spingersi molto più indietro è un azzardo privo di sostegni sul piano documentario. A questo periodo, dunque, andrà assegnata gran parte dei testi anonimi che ci sono pervenuti e ai quali volgeremo la nostra attenzione, dando prima spazio e rilievo, però, all'opera di Antonio Pucci.

1.8
I cantari di Antonio Pucci e altri testi in ottava rima di materia arturiana

Firenze fu la patria dei cantimbanco, che ancora nei primi anni del Cinquecento richiamavano una folta schiera di ascoltatori nella piazzetta di San Martino del Vescovo. E fiorentino, campanaio e bandito-

re del Comune, fu Antonio Pucci (1310 circa-1388), artigiano della penna, poeta tra i più versatili ed estrosi del Trecento. Dotato di una cultura prettamente volgare, come ci documenta l'interessante *Zibaldone*, il Pucci è ritenuto a ragione rappresentante di spicco insieme al Sacchetti di quel gusto municipale e popolareggiante così tipico della letteratura toscana medievale; e senz'altro il poeta fiorentino andrà riconosciuto come l'indiscusso maestro dell'arte canterina, l'autentico codificatore del genere. D'altra parte, quello del Pucci è l'unico nome che emerge con chiarezza nell'ambito di una categoria letteraria contraddistinta da uno stretto anonimato. Coetaneo e amico del Boccaccio – e la lezione del grande certaldese affiora in più d'un verso del Pucci – intuì precocemente le potenzialità espressive del cantare in ottava rima e se ne servì sia per descrivere e analizzare vicende storiche contemporanee, come la guerra tra Firenze e Pisa, sia per rievocare trame leggendarie – *Apollonio di Tiro* e *La reina d'Oriente* – e cavalleresche. A noi interessano essenzialmente le 46 ottave del *Bruto di Brettagna* e i due cantari del *Gismirante*, rispettivamente composti di 45 e 61 ottave, testi nei quali il Pucci ripropone con accenti spiccatamente favolistici alcune tematiche tipiche dell'universo romanzesco arturiano.

«[...] per darvi diletto / di novità cercando vo le carte», scrive il Pucci in apertura del secondo cantare del *Gismirante*, svelando che il più delle volte non inventa, ma ricorre liberamente, da buon canterino, alle opere di altri autori. E gli spunti possono provenire da ogni parte. Il nucleo della storia del *Bruto di Brettagna* – Bruto si reca «là dove fa lo re Artù dimoro» per conquistare «un nobile sparviere» che, insieme alla «carta de le regole d'amore» (I, 5), consegnerà alla sua dama – è desunto dal *De Amore* di Andrea Cappellano. Un'allusione al celebre trattato la si coglie sin dalla seconda ottava, che vale la pena leggere anche come un'anticipazione di maniere e tematiche proprie del romanzo d'armi e amori del Rinascimento: «Leggendo un giorno del tempo passato / un libro che mi par degli altri il fiore, / trovai ch'un cavalier inamorato / fe' molte belle cose per amore, / ond'io, a ciò che sia amestrato / de la prodezza sua ogni amadore, / dirò di quel baron senza magagna, / che fu chiamato Bruto di Brettagna».

Nel *Gismirante* la dimensione favolistica è ancor più evidente. Una «saputa fata» narra al giovane cavaliere la stravagante abitudine di una bellissima principessa, che ogni anno la vigilia di San Martino se ne va nuda a pregare in chiesa. Naturalmente, nessuno può godere impunemente dello spettacolo: chi viene trovato a spiarla è condannato a morte. Gismirante, incuriosito, non può esimersi dal gettarsi a

capofitto nella pruriginosa avventura. Incantesimi, personaggi e animali fantastici si susseguono nel cantare ottava dopo ottava sin quando Gismirante se ne tornerà alla corte di Artù in compagnia della principessa.

Passando alla produzione anonima, uno dei testi in ottava rima reputato tra i più antichi è quello dedicato al personaggio di Febus. Anche per il corpo insolitamente robusto – ben sei cantari per un totale di 361 ottave – e per la qualità stilistica ed espressiva che risulta leggermente più elevata rispetto alla mediocrità delle opere di questo genere, i *Cantari di Febus-el-Forte* meritano di aprire il breve *excursus* sui testi anonimi in ottava rima di matrice arturiana. L'ignoto canterino toscano, che conosceva bene la *Comedia* di Dante, riutilizzata con perizia e puntualità, operava probabilmente avendo sott'occhio un volgarizzamento del *Palamedés*. Come di consueto, rispetto alla prolissa narrazione del testo in prosa, il cantare si presenta decisamente più essenziale e stringato. Non mancano alcuni elementi di novità, come gli elenchi delle vittime dell'amore e le rassegne di bellezze femminili, che pure diverranno tipici della modesta cultura dei poeti di piazza.

Non si dovrà tacere che i *Cantari di Febus-el-forte* sono stati oggetto di attenzione critica particolare anche a causa di una chiosa di mano di Giovanni Mazzuoli, stravagante collezionista di codici cavallereschi di cui avremo modo di parlare più avanti, possessore nella prima metà del Cinquecento dell'attuale Banco Rari 45 della BNCF: «composto per il primo trovatore del comporre 'n ottava rima, la quale apresso il primo che lo volse imitare fue messer Giovanni Boccaccio [...]». L'affermazione del Mazzuoli, pur non essendo suffragata da alcuna documentazione, ha avuto la sua rilevanza nell'ambito della *vexata questio* sulla nascita dell'ottava rima. In realtà il manoscritto, l'unico di cui disponiamo, risale ai primi decenni del secolo XV e a questa indicazione cronologica ci si dovrà sostanzialmente attenere, al più riportando il testo al tardo Trecento.

Dalla lettura del *Gismirante* o dei *Cantari di Febus-el-forte*, si evince che potevano trovare spazio anche personaggi secondari del ciclo arturiano, i quali improvvisamente assurgevano al ruolo di protagonisti. I *Cantari di Carduino*, ad esempio, contenuti nel codice 2873 della BRF datato 1432, sono incentrati sulle avventure del figliolo di Dondinello, anch'egli cavaliere della corte di Artù; il *Cantare della Ponzela Gaia*, invece, conservato in un codice veneto del XV secolo (It. IX, 621 dalla BNMV), è dedicato alla figlia di Morgana. La Ponzela Gaia è l'amante di Galvano e, dunque, anche in questo cantare la

trama ruota intorno alla relazione amorosa tra un cavaliere e una creatura fatata. Si tratta, in effetti, di un *plot* – reso celebre dal *Lai di Lanval* di Maria di Francia – tra i più sfruttati in ambito canterino, come dimostrato dai casi ben noti del *Lionbruno* e del *Bel Gherardino*.

Della celebrità dei personaggi arturiani offre testimonianza un testo assai interessante, il cosiddetto *Cantare dei cantari*, conservato in due manoscritti della prima metà del Quattrocento, il 2829 della BRF e il Gaddiano 18 della BMLF. L'ignoto autore, sicuramente un canterino, elenca il vasto repertorio di «storie, favole e novelle, / nuove e antiche» a cui può attingere per soddisfare i gusti del suo pubblico, dichiarando di avere a disposizione ben «Quatro cento cantar [...] / Della Tavola Vecchia». Nelle ottave dell'anonimo sfilano i nomi di svariati cavalieri del ciclo di Artù, ma i personaggi che godevano di maggiore popolarità e stimolavano più degli altri l'immaginario dell'utenza medievale erano essenzialmente due, Lancillotto e Tristano, i veri beniamini della *fiction* cavalleresca:

> Ma se qui fusse alcuno inamorato
> il qual volessi udire il bel trattato
> di Lancillotto e di messer Tristano,
> facciami cenno che li sia grato;
> e io comincerò, a mano a mano,
> e fatti della Tavola Ritonda
> di parte in parte, con mente gioconda.

Il prode amante di Ginevra lo troviamo protagonista nei sette *Cantari di Lancillotto*, detti anche la *Struzione della Tavola Ritonda*, che risalgono con ogni probabilità al primo Quattrocento e sono contenuti nel manoscritto Pluteo LXXVIII, 23 della BMLF. L'anonimo canterino riprende fedelmente il dettato della *Mort le roi Artu* e di conseguenza è costretto a fare i conti con le pregnanti implicazioni religiose e morali del testo arturiano. Dopo le lunghe peripezie amorose, Lancillotto e Ginevra rei d'adulterio si chiuderanno in convento e moriranno in odore di santità, consentendo all'autore un congedo in forma di consiglio: «Oma' vi vo' preghar, cortese gente, / che nelle donne altrui non vi impacciate / ch'asempro vò mostrato chiaramente / il qual v'è specchio che ve ne guardiate».

Come nel romanzo in prosa, però, anche nel cantare in ottava rima è il personaggio di Tristano che si impone rispetto agli altri eroi della corte d'Artù. Le storie d'armi e d'amore del cavaliere di Cornovaglia circolavano diluite in più cantari, puntate di un *serial* di impe-

rituro successo che riproponeva l'intera biografia tristaniana, come documenta un'altra ottava del *Cantare dei cantari*:

> Di Tristan conterò la falsa morte
> e po' la morte vera e dolorosa,
> e 'l nascimento, e come venne a corte,
> dell'Amoroldo d'Irlanda ogni cosa
> di messer Lasansisse, el pro' e 'l forte;
> molte battaglie alla Guardia Gioiosa;
> come Ginevra fu falsificata
> da la Donna del Lago inamorata.

Possediamo un buon numero di cantari tristaniani, ma non tutto quanto promesso dall'ignoto autore quattrocentesco ci è pervenuto. Il più antico manoscritto tra quelli sopravvissuti è il Magliabechiano VIII 1272 della BNCF. Copiato intorno al 1372 – una data, questa, da tenere presente come punto di riferimento cronologico per buona parte della produzione canterina dedicata al ciclo d'Artù – vi si conserva molto materiale tristaniano desunto dalle compilazioni in prosa e disinvoltamente sintetizzato e trasposto in ottava rima: innanzitutto, un frammento di 10 ottave del *Cantare di Lasancis*, che prende avvio dopo il famoso combattimento tra Tristano e Lancillotto su cui torneremo fra breve. È la primissima parte di un'avventura già narrata nella *Tavola Ritonda*: Lasancis, fratello della fata Escorducarla, dotato di una lancia e di un'armatura incantata, sconfigge e prende prigionieri i più prestigiosi campioni della corte arturiana, Lancillotto compreso. Tristano, edotto da un eremita circa il segreto dell'invincibilità di Lasancis, riesce comunque con astuzia a battere il temibile avversario, le cui armi fatate verranno distrutte per volontà dello stesso Tristano. E si può cogliere l'occasione per dire subito che in altri due cantari arturiani di area toscana, il *Cavaliere del Falso Scudo* – conservato nel manoscritto Magliabechiano VII 1066 della BNCF, risalente alla prima metà del XV secolo – e il *Cantare di Astore e Morgana* – titolo di comodo assegnato al testo, mutilo sia all'inizio che alla fine, contenuto nel codice 2971 della BRF, della seconda metà del Quattrocento – ritroviamo questa tipica struttura narrativa, incentrata sul *topos* del cavaliere dalle armi incantate. In questi testi, però, non è Tristano ma Galasso, avvisato da un angelo, a salvare la corte di Artù.

Insieme al *Lasancis* nel codice trecentesco della BNCF troviamo poi un cantare intitolato dagli editori moderni *Le ultime imprese e morte di Tristano* e le 17 ottave de *La vendetta che fe' messer Lanzelloto della morte di Tristano*. Sia il primo cantare – che si legge pure nel

codice 2971 della BRF, della seconda metà del Quattrocento – che il secondo sono tramandati anche nel manoscritto N 95 Sup. della BAM, datato 1430. Nel manoscritto 2873 della BRF, invece, oltre ai già ricordati *Cantari di Carduino*, si conserva il *Cantare di Tristano e Lancillotto quando combattero al Petrone di Merlino*, che deriva dalla compilazione in prosa di Rustichello. Vi si narra del duello tra i due cavalieri originato da un equivoco: Tristano crede di trovarsi di fronte il suo rivale in amore, Palamede, con il quale aveva appuntamento al petrone di Merlino, e solo dopo un bel po', svelata l'identità di Lancillotto, il terribile scontro si interrompe. Queste composizioni tardo-trecentesche e del primo Quattrocento sono gli ultimi omaggi al cavaliere di Cornovaglia e, in generale, alla letteratura bretone: Tristano, per tornare ad essere protagonista di nuove narrazioni in ottava rima, dovrà attendere quasi un secolo, quando a Cremona nel 1492 verrà dato alle stampe l'anonimo *Libro de bataglie de Tristano, Galasso e de la reina Isotta.*

Bibliografia essenziale

Oltre al classico studio E. G. GARDNER, *The Arthurian Legend in Italian Literature*, Dent-Dutton, London-New York 1930 (poi Octagon Books, New York 1971), osservazioni di carattere generale sulla diffusione del romanzo arturiano in Italia si leggono nel volume *Arthurian Literature in the Middle Ages*, a cura di R. S. Loomis, Clarendon Press, Oxford 1959; H. KRAUSS, *Der Artus-Roman in Italien*, in *Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters*, C. Winter, Heidelberg 1978, pp. 667-75.

Una esemplare messa a punto si ha ora col già citato volume di D. DELCORNO BRANCA, *Tristano e Lancillotto in Italia*; ma è opportuno segnalare anche il precedente EAD., *I romanzi italiani di Tristano e la Tavola Ritonda*, Sansoni, Firenze 1968. Specificamente sulla tradizione dei testi arturiani trascritti in Italia cfr. F. CIGNI, *Manoscritti di prose cortesi compilati in Italia (secc. XIII-XIV): stato della questione e prospettive di ricerca*, in *La filologia romanza e i codici*, a cura di S. Guida e F. Latella, Atti del Convegno dell'Università di Messina, 19-22 dicembre 1991, Sicania, Messina 1993, II, pp. 419-41. Per l'inventario del 1407 della biblioteca dei Gonzaga e quello del 1436 degli Este mi limito a rimandare a: P. GIROLLA, *La biblioteca di Francesco Gonzaga secondo l'inventario del 1407*, in *Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova*, XIV-XVII, 1923, pp. 30-72; A. CAPPELLI, *La biblioteca estense nella prima metà del secolo XV*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 14, 1889, pp. 1-30. Sui libri dei Visconti e degli Sforza cfr. E. PELLEGRIN, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza*, Paris 1955 ed E. MOT-

TA, *I libri francesi della libreria Sforzesca in Pavia (1470)*, in "Bollettino storico della Svizzera italiana", 6, 1884, pp. 217-8.

Sulla presenza di codici francesi nella corte angioina cfr. F. SABATINI, *Napoli angioina. Cultura e società*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1975. Sui tratti genovesi presenti in molti codici cavallereschi cfr. F. AVRIL, *Dix siècles d'enluminure italienne (VI-XVI siècles)*, Bibliothèque Nationale, Paris 1984, pp. 39-40. Sul ruolo della Toscana e di Pisa in particolare nella diffusione del romanzo arturiano cfr. ora F. CIGNI, *La ricezione medievale della letteratura francese nella Toscana nord-occidentale*, in *Lingua toscana / Lingua italiana*, Atti del Convegno di Halle, maggio 1996, in corso di stampa.

Sulla figura di Rustichello siamo fermi alla documentazione fornita da G. DEL GUERRA, *Rustichello da Pisa*, Nistri-Lischi, Pisa 1955. Per la compilazione dello scrittore pisano cfr. ora *Il romanzo arturiano di Rustichello da Pisa*, edizione critica, traduzione e commento a cura di F. Cigni, Cassa di Risparmio, Pisa 1994. Un'edizione non completa delle *Prophécies de Merlin* venne allestita da L. A. Paton, Oxford University Press-D. C. Health, New York-London 1926-27; ma cfr. anche *Les Prophécies de Merlin (cod. Bodmer 116)*, a cura di A. Berthelot, Fondation M. Bodmer, Cologny-Genève 1992.

Per lo *Chevalier errant* si veda l'edizione a cura di M. J. Ward, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1984. Su quest'ultimo romanzo, oltre al classico studio di E. GORRA, *Il cavaliere errante di Tommaso III di Saluzzo*, in *Studi di critica letteraria*, Zanichelli, Bologna 1892, cfr. le considerazioni di A. CORNAGLIOTTI, *Le tre "matieres" nella "Chevalier Errant" di Tommaso III di Saluzzo*, in "Studi Piemontesi", 18, 1989, pp. 72-92. Per il volgarizzamento toscano della *Queste de Saint Graal* cfr. *La inchiesta del San Gradale. Volgarizzamento toscano della "Queste de Saint Graal"*, a cura di M. Infurna, con un saggio di F. Zambon, Olschki, Firenze 1993.

Per i testi dei volgarizzamenti tristaniani cfr. rispettivamente: *Il Tristano Riccardiano*, a cura di E. G. Parodi, Bologna 1896 (ripubblicato a cura di M. J. Heijnkant, Parma 1991). Cfr. poi *Il Tristano Corsiniano*, a cura di M. Galasso, Le Fonti, Cassino 1937 e *Il libro di messer Tristano ("Tristano Veneto")*, a cura di A. Donadello, Marsilio, Venezia 1994. Sui frammenti della Forteguerriana cfr. G. SAVINO, *Ignoti frammenti di un "Tristano" dugentesco*, in "Studi di filologia italiana", 37, 1979, pp. 5-17. Il frammento tristaniano nello *Zibaldone da Canal* è stato edito da A. Stussi, Comitato per la pubblicazione delle fonti relative alla storia di Venezia, Venezia 1967, pp. 73-5. La *Tavola Ritonda* fu edita per la prima volta da F. L. Polidori, Romagnoli, Bologna 1864-66; ma cfr. ora il testo riproposto a cura di M. J. Heijnkant, Luni, Milano-Trento 1997.

La *Storia di Merlino* di Paolino Pieri è stata edita a cura di I. Sanesi, Istituto italiano di arti grafiche, Bergamo 1898; ma cfr. ora l'edizione curata da M. Crosetti, Zauli, Roma 1997. Sull'*Historia di Merlino* cfr. O. VISANI, *I testi italiani dell'«Historia di Merlino»: prime osservazioni sulla tradizione*, in "Schede umanistiche" (nuova serie) 1, 1994, pp. 17-61. Per un'adeguata collocazione storico-critica dei volgarizzamenti tristaniani, della *Tavola Ritonda* e dei testi merliniani si rinvia ai già citati lavori della Delcorno Branca.

In generale sui cantari e la letteratura canterina cfr.: A. BALDUINO, *Introduzione* a *Cantari del Trecento*, Marzorati, Milano 1970, pp. 5-21; ID., *Letteratura canterina*, in *Boccaccio, Petrarca e altri poeti del Trecento*, Olschki, Firenze 1984, pp. 57-92; E. RAGNI, *Il cantare*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, I, UTET, Torino 1973, pp. 480-8; *I cantari. Struttura e tradizione*, Atti del convegno internazionale di Montreal, 19-20 marzo 1981, a cura di M. Picone e M. Bendinelli Predelli, Olschki, Firenze 1984.

Sui cantari del Pucci in generale cfr. A. BETTARINI BRUNI, *Intorno ai cantari di Antonio Pucci*, in *I cantari. Struttura e tradizione*, cit., pp. 143-60. Il *Bruto di Brettagna* e il *Gismirante* furono editi da E. Levi in *Fiori di Leggende*, Laterza, Bari 1914. Per le edizioni di alcuni cantari arturiani anonimi (*Carduino*, *Cavaliere del Falso Scudo*, *Astore e Morgana*, *Lasancis*, *Galasso dalla Scura Valle*) si veda il recente *Cantari fiabeschi arturiani*, a cura di D. Delcorno Branca, Luni, Trento 1999; ma cfr. inoltre *Dal roman de Palamedés ai Cantari di Febus-el-forte*, testi francesi ed italiani del Due e Trecento a cura di A. Limentani, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1962; *Cantari di Carduino giuntovi quello di Tristano e Lancielotto quando combatero al petrone di Merlino*, a cura di P. Rajna, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1873 (ristampa anastatica, ivi 1968); *Ponzela Gaia*, a cura di G. Varanini, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1957; *Li Chantari di Lancielotto*, a cura di E. T. Griffiths, Clarendon Press, Oxford 1924; *I Cantari del Cavaliere del Falso Scudo*, a cura di C. Milanesi, in *Raccolta di scritture varie pubblicata in occasione delle nozze Riccomanni-Fineschi*, Tipografia Vercellino, Torino 1863, pp. 83-94; per le ottave superstiti del *Cantare di Astore e Morgana* cfr. D. DELCORNO BRANCA, *Il cantare di Astore e Morgana*, in *Humanitas e Poesia. Studi in onore di Gioacchino Paparelli*, a cura di L. Reina, Laveglia, Salerno 1988, I, pp. 5-20; vari cantari tristaniani, tra i quali figura anche il *Cantare di Lasancis*, si leggono in *Cantari di Tristano*, a cura di G. Bertoni, Società tipografica modenese, Modena 1937 (ma cfr. le edizioni filologicamente più corrette in *Cantari del Trecento*, cit.); F. CIGNI, *Un nuovo testimone delle "Ultime imprese e morte di Tristano": il cantare «Di Tristano quando tolse Isotta al re Marco» (ms. 2971 della Biblioteca Riccardiana di Firenze)*, in "Studi Mediolatini e volgari", 43, 1997, pp. 115-39. Il *Cantare dei cantari* è stato edito da P. RAJNA, *Il "Cantare dei cantari" e il Sirventese del Maestro di tutte l'Arti*, in "Zeitschrift für romanische Philologie", 2, 1878, pp. 220-54 e 419-37 (ma cfr. ora ID., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, Salerno, Roma 1998, vol. I, pp. 525-657). Per l'uso di materiali arturiani nella produzione canterina cfr.: M. PICONE, *La "matière de Bretagne" nei cantari*, in *I cantari. Struttura e tradizione*, cit., pp. 87-102.

2

La produzione cavalleresca in lingua francoveneta

2.1
Una nuova lingua per il romanzo: il francoveneto

Verso la fine del Duecento, passeggiando per le strade di Treviso, Lovato de' Lovati, il già ricordato autore di un perduto poema latino su Tristano e Isotta, si trovò ad assistere alla recitazione di un cantastorie che, contornato da una estasiata folla di popolani («plebecola»), storpiava i versi dei romanzi cavallereschi d'oltralpe: «[...] Francorum dedita lingue / carmina barbarico passim deformat hiatu, / tramite nulla suo, nulli innitentia penso / ad libitum volvens». Con una punta di disprezzo, l'umanista chiudeva il resoconto poetico sottolineando di nuovo: «Vulgo tamen illa placebant». È ragionevole supporre che il canterino, pur nella sua rozzezza ed ignoranza, cercasse di farsi intendere attraverso la deformazione linguistica da un pubblico che, come lui, non conosceva perfettamente il francese, ma percepiva il fascino, già riconosciuto da Brunetto e successivamente da Dante in un famoso passo del *De Vulgari Eloquentia*, di una lingua dilettevole e facile a parlarsi.

La testimonianza di Lovato può servirci per provare ad intuire in che modo l'incompetenza grammaticale e sintattica, le esigenze di divulgazione e di comprensione, gli errori e gli aggiustamenti nella trasmissione orale e scritta dovuti ai giullari o ai copisti, possono aver favorito la fioritura di una particolarissima *koinè* – non omogenea, singolarmente arbitraria e, quindi, difficilmente definibile – sulla quale si è poi fondata una compatta e per molti aspetti originale tradizione letteraria. Siamo nell'area orientale dell'alta Italia, nei territori della dolce marca, che sappiamo ricettivi e ben disposti verso le storie di cavalleria; e proprio tra Treviso e Padova, Venezia e Verona, Mantova e Ferrara – spazio geografico, che è necessariamente anche uno spazio politico e culturale – va confinata e si consuma, fra la metà del XIII e la primissima parte del XV secolo, l'esperienza poetica in quella

lingua mescidata definita francoveneta o francolombarda, lingua nella quale non solo sono stati trasmessi numerosi classici del ciclo carolingio, ma anche composti nuovi romanzi cavallereschi, alcuni dei quali di pregevole fattura, come l'*Entrée d'Espagne* o la *Prise de Pampelune*, da ascriversi interamente ad italici ingegni. Per molto tempo ingiustamente obliati dagli studiosi, specie questi ultimi testi sono in realtà una cerniera importante fra la produzione cavalleresca medievale in lingua d'*oïl* e le rielaborazioni toscane sulle quali si innesta l'epica rinascimentale in lingua volgare.

Con i romanzi francoveneti si supera definitivamente la fase della prona e acritica importazione dei materiali letterari d'oltralpe, tanto che spesso non si può più parlare né di trascrizione né di traduzione, ma di autonoma, innovativa elaborazione sia linguistica che ideologica degli originali oitanici. Sul piano linguistico si assiste alla progressiva italianizzazione delle forme: notiamo mutamenti grafici («que» / «che»), fonetici («quens» / «cont»; «Deu» / «Deo»; «sent» / «santo»), lessicali («plesurs» / «tantes»), morfologici (ad esempio, le sostituzioni di singolari a plurali: «les tues vertuz» / la toa vertù»). Sul piano ideologico, preso atto del tramonto della civiltà feudale rappresentata nelle *chansons de geste*, i testi filtrano una nuova situazione sociale: al rigoroso rispetto della gerarchia imperiale e del suo ordine giuridico, alla propaganda delle virtù belliche e religiose sorrette da una devozione spinta fino al martirio, si sostituisce il valore dell'intraprendenza e della libertà individuale, mentre si scommette sul concetto di uguaglianza da opporre ai privilegi atavici. Così, senza dimenticare la capillare diffusione operata dai giullari negli strati popolari, l'epica carolingia viene proposta ad altri destinatari: da pascolo elitario della classe nobiliare di là e di qua dalle Alpi, diventa un genere apprezzato da lettori padani di estrazione alto-borghese. D'altra parte, lo sappiamo, si tratta di cambiamenti registrabili anche nei testi arturiani contemporanei, come la *Tavola Ritonda*.

Questi mutamenti sociali, linguistici, letterari avvengono in un arco cronologico piuttosto dilatato, entro il quale sono stati distinti grosso modo tre periodi: il primo, che si chiude intorno alla metà del XIII secolo, contraddistinto dalla trascrizione sostanzialmente fedele dei romanzi oitainici – oltre alla *Chanson de Roland*, l'*Aliscans*, l'*Aspremont*, il *Fouque de Candie* ecc. – offerti ad un pubblico aristocratico che non ha bisogno di mediazioni linguistiche e che si rispecchia totalmente negli ideali feudali; il secondo periodo, coincidente con la fase di grande espansione della borghesia cittadina nel secondo Duecento, che induce gli operatori cavallereschi ad intervenire pesantemente sui testi per modificarne l'impianto linguistico e i parametri

ideologici, talora per inventare *ex novo* episodi e personaggi; il terzo, fra l'inizio e la metà e oltre del XIV secolo, che vede una parte, la più ricca e autorevole, della società borghese subito pronta, non appena pervenuta al potere, a ricucirsi addosso i panni aristocratici e, conseguentemente, a delibare un prodotto letterario nuovo, più maturo, intriso di qualche elemento raffinato e colto, qual è, tra i romanzi francoveneti, la già menzionata *Entrée d'Espagne*. Naturalmente, non c'è bisogno di dire che queste restano delle semplici schematizzazioni, da usare con molta accortezza ed elasticità.

2.2
Dai classici carolingi ai romanzi "italianizzati" della *Geste Francor*

Si è già fatto riferimento, a proposito dei *romans* arturiani, agli inventari quattrocenteschi delle biblioteche padane e al loro retrospettivo valore documentario. Naturalmente, ciò vale anche per i testi carolingi, altrettanto presenti nelle collezioni librarie delle dinastie settentrionali. Se tra gli scaffali della biblioteca estense, come si è visto, sono i romanzi arturiani a prevalere – ma nel già ricordato inventario del 1436 sono registrati anche un *Roland*, un *Aspremont*, un *Buovo d'Antona*, oltre a due esemplari del *Gutifré de Boione* – viceversa nella raccolta dei Gonzaga è netta la preponderanza dei titoli afferenti al ciclo di Carlo Magno. Si tratta innanzitutto di romanzi *en vers* come il *Roland*, l'*Aspremont*, l'*Alischans*, il *Girard de Vienne*, il *Gui de Nanteuil*, l'*Huon d'Auvergne* ecc. Alcune di queste opere, copiate in manoscritti del XIV secolo, sono per avventura sopravvissute e oggi si conservano per lo più alla Biblioteca Marciana di Venezia. È proprio grazie a questi manoscritti, e ad altri rari e preziosi esemplari di cui daremo conto qui di seguito, se possiamo riuscire ad avere una visione meno nebbiosa e parziale del panorama cavalleresco del tardo Medioevo e ad apprezzare quei mutamenti linguistici e contenutistici di cui si è parlato.

Appartenuto ai Gonzaga, esempio tra i più arcaici di mescidanza linguistica, il codice Francese IV della BNMV, conosciuto come V^4, contiene una redazione della *Chanson de Roland* in lasse assonanzate e una versione dell'*Aspremont* più ampia rispetto a quelle francesi, importante anche perché fonte di molte delle rielaborazioni toscane tardo-trecentesche e quattrocentesche, sia in prosa che in ottava rima. Un'altra versione dell'*Aspremont* si legge nel codice Francese VI della BNMV, noto come V^6, mentre nei manoscritti 32 della BSP, N III 19 della BNT e 337 della BMSB troviamo narrate in francoveneto le vicende di *Huon d'Auvergne*, che verranno riprese e ampliate da An-

drea da Barberino. Tuttavia, il documento cavalleresco in lingua francoveneta più interessante tra quelli originalmente esemplati sui testi d'oltralpe è senz'altro il manoscritto Francese XIII della BNMV, noto come V^{13}. Proveniente dal fondo gonzaghesco, conserva la cosiddetta *Geste Francor* di Venezia. Si tratta di sei canzoni ciclicamente saldate l'una all'altra, seppure in modo non del tutto organico: *Beuve de Hanstone*, *Berta de li grant pié*, *Karleto*, *Berte, Milun et Rolandin*, *Ogier li Danois*, *Macaire*. Il codice risale alla metà del Trecento, ma è chiaramente copia di un manoscritto più antico, come dimostrano alcune omissioni e i numerosi errori imputabili a fraintendimenti e disattenzioni dell'amanuense. I testi di V^{13} sembrano rispecchiare una *vision du monde* tipicamente borghese e mostrano con grande chiarezza quanto fosse andato avanti il processo di appropriazione della *matière de France*: non soltanto la lingua, ma anche il contesto e i personaggi vengono italianizzati. Basterà ricordare che nel *Berte, Milun et Rolandin* vengono narrate la nascita e l'infanzia di Orlandino a Sutri, presso Roma.

Nella sua elementare e prolissa semplicità, il codice Marciano ci consegna un grande affresco cavalleresco, probabilmente concepito da un unico redattore, forse un canterino di professione come quello descritto da Lovato de' Lovati. Anticipando, in sostanza, l'analogo lavoro di riorganizzazione della materia carolingia che, con una presenza artistica più sorvegliata, porterà a termine Andrea da Barberino, l'anonimo illustra con scrupolo di completezza la storia dei reali di Francia. Ciò che colpisce nella compilazione marciana è, però, il nuovo spirito che anima il racconto, così diverso da quello epico e tragico delle *chansons de geste*. Le grandi aspirazioni collettive – sia etiche che religiose – sulle quali si fondava la civiltà feudale vengono subordinate agli angusti tornaconti individuali o familiari, si tratti pure dei personaggi della famiglia reale. La materia trattata sembra più consona al genere novellistico e alla realtà borghese, costellata com'è di complotti, tradimenti, persecuzioni, sostituzioni di persona, matrimoni in crisi, amori illeciti.

Proprio l'atteggiamento assunto dall'anonimo nei confronti dell'imperatore e, quindi, del potere e dell'autorità che esso rappresenta, ci dà la misura del cambiamento ideologico di cui sono portatrici queste opere. Il personaggio di Carlo viene svilito, il suo mito distrutto. Ciò risulta evidente soprattutto nel *Macaire*, dove si ordisce un complotto ai danni di Blanchefleur, la bella e giovane moglie dell'imperatore, accusata da Macario di Maganza di adulterio. L'autore sottolinea continuamente la debolezza e l'inettitudine di Carlo, il suo es-

sere subalterno e talora vilmente complice delle trame dei maganzesi. Le azioni dell'imperatore sono all'insegna della «gran stoltie» e della «gran folie». Carlo non solo non è più in grado di far rispettare il diritto e la giustizia, ma ha pure perso la prerogativa di sintonizzarsi sulla stessa lunghezza d'onda della divinità. Egli non è più il «défenseur de la foi» perché con i suoi comportamenti semina discordia nel mondo cristiano, né tanto meno può proporsi come «l'éle de Dieu», che infatti non visita più i suoi sogni e, anzi, aiuta coloro che si oppongono al suo potere: in questa canzone, come nel *Benve de Hanstone*, nel *Berta e Milon* e nell'*Ogier li Danois*, coloro che si rivolgono a Dio per essere salvaguardati dall'imperatore, ormai nelle vesti di stolido persecutore dei giusti, vengono puntualmente esauditi.

Dunque, nei romanzi francoveneti si esprimono posizioni contrarie sia alla monarchia che ad una società impostata secondo le regole feudali. Per rimanere al *Macaire*, è tutta la classe aristocratica, non soltanto Carlo, a uscirne male, mentre è palese la simpatia dell'autore per le classi subalterne. Esemplare il personaggio di Varocher, un umile carbonaio che si erge a difensore della bistrattata regina, assolvendo di fatto i compiti che spetterebbero ai codardi e incapaci baroni della corte. Nonostante le sue oscure origini, Varocher si merita, per il suo coraggio e per il suo senso dell'onore, gli appellativi di «çentil homo valent», di «loial e drito hon», dimostrando che le virtù individuali valgono molto di più dei privilegi di nascita. Varocher, dopo molte prodezze sul campo, conscio del suo valore, inviterà risolutamente l'imperatore di Costantinopoli ad armarlo cavaliere.

Nobiltà d'animo, insomma, non di sangue; e industriosa intraprendenza da opporre alla rendita di posizione. Verucher è il simbolo di una classe sociale in ascesa e di una nuova realtà politica ed economica, *self-made-man* che ha saputo cogliere al volo una buona opportunità, trasformandosi da rude abitatore dei boschi in perfetto *çivaler*. E l'ex carbonaio non teme neppure il confronto con Oliviero e Orlando: «Davant les autres s'en vait Varocher, / ben fu armés sor un corant destrer, / ne sembloit mie quel ch'el fo in primer, / quant in le bois aloit à converser, / qe cun l'asenel menoit le somer / dentro li bois por sa vie salver, / e vestí estoit à lo de paltoner. / Ora se voit sor un corant destrer / e ben armés à lo de çivaler, / s'el oit proeçe non è da demander. / En man el tent un'aste d'un pomer / et à son col un escu de quarter. / Unches Rolant ne le dux Oliver / tant no se fe de proeze apriser / come se fait por li campo Varocher». Non sorprenderà che – alterigia dei dotti a parte – «vulgo tamen illa placebant».

2.3
L'*Entrée d'Espagne*

Scritta probabilmente fra il 1320 e il 1340 da un anonimo "Patavian" che afferma di attingere alla cronaca dello pseudo-Turpino – «En cronique letree, qe escrit de sa man / l'arcivesque Trepins, atrovai en Milan» (vv. 1097-1098) – e alle opere di due misteriosi e sconosciuti autori, Çan Gras de Navaire e Gauter d'Aragon, l'*Entrée d'Espagne* è sopravvissuta in un unico manoscritto, Francese XXI = 257 della BNMV, proveniente ancora una volta dal fondo cavalleresco dei Gonzaga, dov'era archiviata come «Liber Introitus Yspanie». Il testo del "Patavian" dovette godere di una notevole fortuna e forse circolò in più redazioni, linguisticamente diversificate. Lo testimoniano alcuni frammenti tratti da codici distrutti e la sicura presenza di altri manoscritti che trasmettevano il romanzo citati nel catalogo del 1407 della biblioteca dei Gonzaga, uno dei quali attribuito al misterioso poeta Minochio («Liber Introitus Yspanie secundum Minochium»), che, giudicando dall'*incipit* – «En onor en bien in gran reverenza» – e dall'*explicit* – «non trovera falanza» – recava forse una versione più "italianizzata" del testo.

L'*Entrée*, composta di sedicimila fra decasillabi e alessandrini, ci è pervenuta mutila di circa un quarto della storia, non meno, si pensa, di cinquemila versi. Opinione diffusa e condivisibile è che senza l'*Entrée* la grande stagione dell'epica italiana, quella caratterizzata dai capolavori del Pulci, del Boiardo, dell'Ariosto, sarebbe assai meno comprensibile. Senz'altro non si tratta del testo sfilacciato e scipito di un *joungleur*, ma di un romanzo strutturalmente ben costruito che, narrando i fatti precedenti la dolorosa rotta di Roncisvalle, ambisce a gareggiare con il supremo modello romanzesco medievale, la *Chanson de Roland*. Lo scrittore padovano afferma di avere versificato la cronaca di Turpino con intenti divulgativi e per sottrarla al consumo esclusivo della «gient letrée»; ma a ben vedere, egli scrive per lettori avvertiti e di buon gusto, e il suo romanzo si propone ad un pubblico di rango sociale elevato.

Nell'*Entrée* si narrano eventi che precedono la rotta di Roncisvalle. La prima parte della storia è incentrata sulla campagna di Carlo Magno in Spagna, che si conclude con la conquista della città di Nobles. Di questa prima parte occorre ricordare almeno il duello tra Orlando e Feragu – oltre 2.500 versi – che rappresenterà un modello per tutti gli scrittori di romanzi cavallereschi. Nella seconda parte Orlando, a causa di un acceso diverbio con l'imperatore, decide di abbandonare la Francia e di raggiungere la Terra Santa. Qui,

oltre a compiere prodezze e imprese di ogni sorta, il paladino è costretto a far ricorso alle sue più profonde risorse morali per non restare del tutto soggiogato dalla bellezza di Dionés, figlia del soldano di Persia. Al suo ritorno in Europa, un eremita gli predice il suo tragico destino: troverà la morte sette anni dopo la conquista di Pamplona. Carlo offre al valoroso nipote la corona dell'impero, ma il paladino, sapendo di avere soltanto sette anni da vivere, la rifiuta: se ne andrà per il mondo a conquistare terre e a convertire i popoli infedeli alla religione cristiana.

Come detto, l'anonimo – forse un *magister*, forse un chierico – non è uno sprovveduto e il non trascurabile spessore culturale del testo lo dimostra. Il "Patavian" gestisce con personalità e senza condizionamenti i rapporti con la grande tradizione letteraria, anche quella recente o contemporanea – esemplare la fruizione sfumata, al punto da poter esser posta in dubbio, dell'*Eneide* o della *Comedia*. La sua dottrina religiosa è di buon livello, mentre quella classica è prevalentemente scolastica e si palesa nel romanzo con frequenti citazioni, talora in latino, molte delle quali tratte dai *Disticha Catonis*. Il Padovano, comunque, ha ben presenti i testi principali della narrativa epica e, soprattutto, romanza. Egli, oltre ai poemi di Enea e di Troia e al *Roland*, maneggia con disinvoltura un vasto patrimonio di canzoni di gesta, ai cui episodi e personaggi allude costantemente: è scontata, ad esempio, la sua conoscenza dell'*Aspremont*, dei *Quatre fils Aymon*, del *Girard de Vienne*, del *Girart de Roussilion*. Nonostante le dichiarazioni preliminari che mirano a screditare la dimensione favolistica dei racconti arturiani – «Segnors, ca escoltez, ne soit ne criz ne hu, / gloriose cançons, c'onques sa pier ne fu; / ne vos sanbleront mie de les fables d'Artù» (vv. 365-367) – per valorizzare il sostrato storico delle imprese di Carlo e d'Orlando, è notevole l'influsso della cultura cavalleresca bretone. In più occasioni il poeta padovano richiama alla memoria episodi famosi del ciclo di Artù, come il duello tra Tristano e Moroldo o le vittoriose campagne di Febus; e le avventure di Orlando nelle terre d'oriente risultano sensibilmente condizionate, se non ispirate, dalle *ambages* degli eroi bretoni. Nelle terre di Persia, fuori dai confini giuridici della chiesa e dell'impero, il *miles Christi* si trasforma esplicitamente in "cavaliere errante" – «Cevaler sanble erant d'ancesorie» (v. 11920) – che, pur senza mete e scopi precisi, va incontro a nuove, fondamentali esperienze di vita e di fede. Non a caso, in precedenza, l'imperatore aveva paragonato il solitario vagabondaggio del nipote all'avventura cavalleresca per eccellenza: «Par cil Diex q'en la cros sofri paine et moleste, / N'ala si Galaaz por le Graal en queste / Con je ferai par lui en plains et an forest» (vv.

9229-9231). Una componente graaliana che verrà confermata più avanti con l'episodio dell'eremita profeta, nel quale l'intero itinerario e le relative prove di Orlando, eroe prode e saggio, vengono interpretate a ritroso in chiave mistica.

Il passaggio in Oriente, benché opzione narrativa già sperimentata in alcune *chansons de geste* – *Pèlegrinage Charlemagne*, *Huon de Bordeaux*, *Quatre fils Aymon* – stimola la fantasia e il talento del Padovano. Le novità più interessanti riguardano proprio il personaggio di Orlando; e si può dire che nell'*Entrée* ci sono le prime avvisaglie di quella conversione ideologica del paladino che verrà portata a compimento nei poemi del Boiardo e dell'Ariosto. È nel romanzo dell'anonimo padovano, infatti, che l'integerrimo cavaliere, apostolo con la spada, inizia a fare i conti con la forza indomabile della passione. Eccolo, di fronte alla sconvolgente bellezza della figlia del soldano di Persia, preda di subitanei rimescolamenti e sudorazioni, oberato da mal soffocati rimorsi: «Roland la garde, trestot le sang li mue; / non la voudroit le ber avoir veüe; / d'Audein li membre, tot le vis li tresue». L'autore dell'*Entrée* sembra intuire le potenzialità di uno sfruttamento comico di Orlando – ad esempio, in un altro famoso episodio il paladino si propone di insegnare ai rozzi musulmani come ci si comporta a tavola – che implica naturalmente una degradazione, seppur momentanea, del ruolo epico del personaggio. Si svela così quell'atteggiamento divertito e incline ad una bonaria ironia che talora il padovano ha nei confronti dei suoi personaggi. E vale la pena ricordare Estout (Astolfo), creazione di grande rilievo, cavaliere smargiasso quanto inabile, destinato da qui in avanti ad interpretare il ruolo del comico, anzi del "buffone", nella compagnia cavalleresca.

Purtroppo, la lacuna testuale più ampia riguarda proprio le gesta di Orlando in Oriente, senz'altro la sezione più originale del romanzo. Possiamo farci un'idea approssimativa della parte perduta consultando opere come la *Spagna*, i *Fatti de Spagna*, l'*Aquilon de Bavière*, che in vario modo hanno rifatto il percorso narrativo dell'*Entrée*, ma è chiaro che la discontinuità diegetica non ci consente di apprezzare fino in fondo le "infrazioni" del Padovano, la sua disponibilità a scalfire, agevolando qualche sorriso, la statuaria figura di Orlando, né tanto meno di verificare quanto lo scrittore avesse accentuato la propensione a far rientrare le avventure cavalleresche in una dimensione narrativa tipica della letteratura di viaggio. Certo, la tendenza al reportage esotico non era una novità in ambito epico-romanzesco, dato che si era già manifestata, oltre che nelle citate *chansons*, in canovacci di vecchia tradizione come il *Roman d'Alexandre*, *récit de voyage* prima ancora che romanzo cavalleresco. Testo, quest'ultimo, tenuto ben

aperto sul tavolo di lavoro dell'anonimo, anche perché le imprese dell'eroe macedone rappresentano il modello con il quale Orlando è chiamato a confrontarsi: nella prima parte del romanzo lo troviamo, difatti, ad osservare sulle pareti del castello di Nobles «toz les batailes d'Alixandre», una sorta di ripasso dell'avventurosa lezione del suo grande predecessore prima di intraprendere l'*iter* in Pagania che si concluderà con la conquista di Gerusalemme. In aggiunta, però, c'è qualcosa di nuovo nei versi del poema francoveneto dedicati alle imprese d'oltremare di Orlando e alla descrizione di luoghi e popoli dell'Oriente. Questo qualcosa si deve alla conoscenza e alla diretta, arguta rielaborazione di certi passi del *Milione*, evidente soprattutto nella parte in cui Orlando, accompagnato da Sansonetto, si avventura nel regno di Persia con il compito di reclutare un esercito da opporre alle schiere di Malcuidant. Dal libro di Marco Polo vengono distillate curiosità etnologiche come, ad esempio, le consuetudini sessuali delle «gent» di Sidoigne, che senza inibizioni offrono le proprie spose agli stranieri di passaggio.

Abbiamo citato poco sopra l'episodio nel quale Orlando si trova inaspettatamente di fronte alla splendida Dionés, il primo grande personaggio femminile dell'epica italiana, prototipo di una tipologia, quella della saracina innamorata – ma anche maga – che avrà imperitura fortuna nell'ambito del genere cavalleresco. Il Padovano sapeva che insistere sui personaggi femminili, dare più consistenza e profondità al loro ruolo, significava aprire le porte all'amore e ricongiungersi di fatto, anche per questa via, alla tradizione bretone. Inoltre, le vicende a carattere sentimentale che prendevano corpo intorno alle eroine davano l'opportunità di variare e innovare stilisticamente il dettato cavalleresco carolingio. Con il lamento d'amore della stessa Dionés, ad esempio, il Padovano può far mostra del suo estro lirico e della sua perizia nell'introspezione psicologica (vv. 13665-13675):

> – Ahi Mahomet – dit elle – et que a je veu!
> Plus beaus fils enjendrés anc de meres non fu.
> Celui me fait sentir ce que ancor n'ait feit plu;
> ce est Amor, que m'a mis en sun amoros fu;
> ne ancor non hai heu soulement un salu;
> il nen soigne de moi; mon espoir ai perdu.
> Sire, faites le moi, char je sui bien de lu.
> Amors, senpres vos ai le mien cors defandu;
> hor vos soit qitement et ploiés et rendu;
> chant je a vos le bail, haiés merci de lu,
> que non remagne Amor covert sous sun escu.

2.4
La *Prise de Pampelune* di Nicolò da Verona

Nel codice marciano all'*Entrée* si accoda il frammento di un romanzo che si offre come continuazione dell'opera del "Patavian": «ci tourne Nicolais a rimer la complueo / de l'Entrée de Spagne, qe tant est stee escondue / par ce che'elle n'estoit par rime componue / de cist pont en avant, ond il l'a proveüe / pour rime, cum lu q'en latin la leüe. / Our contons de l'istoire qe doit etre entendue / da cascun q'en bonté ha sa vie disponue». La *Prise de Pampelune*, questo il titolo che è stato assegnato al romanzo, si legge distesamente, anche se non interamente, nel manoscritto Francese 250 della BNMV, come l'altro di ascendenza gonzaghesca. Il poeta Nicolais è stato identificato con Nicolò da Verona, autore di altre due opere di una certa consistenza: la *Passion*, dove tra l'altro afferma di aver narrato parecchie storie in lingua francese («Seignour, ié vous ay pour vers e pour sentiançe / contié maintes istories en la lengue de France») e, soprattutto, la *Pharsale*, poema epico di ispirazione lucanea dedicato nel 1343 a Nicolò I, «la flor des Estenois», signore di Ferrara e di Modena. Gli accertamenti intorno alla figura di Nicolò da Verona – «legum doctor»? maestro di grammatica? – non hanno dato esiti convincenti. È sicuro, però, che Nicolò scriveva «por amor son seignor», Nicolò d'Este, per l'appunto, e gravitava intorno alla corte ferrarese, che sin dalla metà del Trecento si presenta come luogo deputato alla produzione e alla fruizione cavalleresca. E una conferma l'avremo con la *Guerra d'Attila* di Nicola da Casola, di cui ci occuperemo tra poco.

La *Prise* non è datata e non sappiamo se sia stata scritta prima o dopo la *Pharsale*. Nicolò si ricollega puntigliosamente al dettato dell'*Entrée*, che conosce alla perfezione, ma è incapace di porsi allo stesso livello di qualità del Padovano: l'imitazione dei caratteri dei personaggi e la ripresa dei tratti stilistici e retorici non evitano un generale svilimento della narrazione. Con la *Prise* ci troviamo di nuovo di fronte ad un impianto diegetico immobile – contrariamente all'*Entrée*, poema strutturalmente "aperto" – tipico delle più antiche *chansons de geste*. Si assiste impotenti al monotono susseguirsi di scontri, battaglie, assedi, descritti con compiaciuta pignoleria sin nei particolari, tanto che si ha l'impressione di leggere un'arida cronaca più che un romanzo. Semmai, quel che vale la pena segnalare è il piglio "nazionalistico", più padano che italiano, che emerge chiaramente quando nel poema entra in scena Desiderio, re dei lombardi. Nell'assedio di Pamplona il coraggio e le prodezze belliche di Desiderio risultano decisive e al sovrano italiano, nonostante l'invidia dei tedeschi, viene

concesso il diritto di chiedere all'imperatore un premio. Desiderio, eroe patriottico, non ha dubbi: la libertà e l'indipendenza dei lombardi. Allo stupito Carlo, che si aspettava richieste più esose, Namo spiega che a Desiderio non possono interessare altre terre e reami perché egli possiede il paese più bello e ricco al mondo.

2.5 Gli ultimi romanzi francoveneti: la *Guerra d'Attila* e l'*Aquilon de Bavière*

La *Guerra d'Attila* del notaio bolognese Nicola di Giovanni da Casola e l'*Aquilon de Bavière* di Raffaele da Verona per certi versi radicalizzano le innovazioni tematiche e stilistiche proposte dal Padovano nell'*Entrée*, privilegiando nettamente gli elementi romanzeschi rispetto a quelli epici. Si tratta di opere per molti versi affini, che offriranno spunti alla creatività degli scrittori rinascimentali.

L'*Attila*, scritta fra il 1358 e il 1368, è conservata in due bei codici cartacei autografi della BEM (Est. 26-27 a. W. 8. 16-17). Il monumentale testo – sedici canti di varia lunghezza per un totale di oltre 37.000 versi, che pure non sono bastati all'autore per giungere alla conclusione – non ha avuto la benché minima fortuna editoriale; era, comunque, a disposizione di una ristretta clientela cortigiana, di lettori selezionati che, godendo dell'intimità degli Este, potevano accedere agli scaffali della biblioteca privata: sono una prova di una consultazione costante le postille scritte da mani di varie epoche sui margini dei due codici. Il poema è dedicato da Nicola a Bonifazio Ariosti, zio del marchese Aldobrandino III d'Este: «por fer a le Marchis da Est un riche don, / O voiremant a suen oncles, dan Boniface, il baron» (I, 43-44). Al di là della dedica, gli intenti encomiastici del testo sono evidenti: nel romanzo Nicola da Casola celebra la dinastia attraverso fantasiosi ed anacronistici eroi, come Foresto d'Este, formidabile condottiero che sarà ricordato nella *Gerusalemme liberata*, e suo figlio Acarino, fiero antagonista anche in amore del terribile re degli unni, al quale sottrarrà la bella Gardena. Dunque, il notaio bolognese ha il merito di inaugurare con l'*Attila* una lunga e nobile tradizione letteraria, preparando il terreno alla storiografia rinascimentale impegnata nell'encomio della casa estense e in certa misura profetizzando le rivisitazioni genealogico-cavalleresche del Boiardo, dell'Ariosto, del Tasso.

Benché non siano in scena i cavalieri di Carlo Magno, l'*Attila* è a tutti gli effetti un romanzo cavalleresco. I modelli e le fonti primarie di Nicola sono l'*Entrée d'Espagne*, l'*Aspremont*, l'*Ogier*. L'autore,

però, tende a mascherare la sua cultura di genere, vuol mostrarsi cronista anziché romanziere, tanto che in più occasioni rivendica la fondatezza storica della sua narrazione – «L'istoire vos dirai si con script Nicolais, / que la veraie Ystoire in croniche atrovais, / et sor un bon auctor, que fist un clers verais, / que nez fu d'Aquillee; li sont non fu Thomais [...]» (v, 452-455) – contrapposta ai fantasiosi racconti che hanno per protagonisti gli eroi della saga bretone: «Nen croy vous chanter des fables de Berton, / De Ysaut, ne de Tristan, ne de Breuz li felon, / Ne de la royne Zanevre, que amor mist au baron, / Quella dame dou Lac nori iusque infancon, / Ne delle rois Artu, ne de Hector li bron; / Mes d'une ystoire verables, que n'i est se voire non, / Si cum ie ai atrue in croniche por raison, / Et sor li bon autor [...]» (I, 28-38). Al pari di quella del Padovano nell'*Entrée*, è una presa di distanza formale e non di sostanza. Infatti, nell'*Attila* l'impronta «des fables de Berton» è palese: basti pensare all'ampio spazio concesso all'elemento magico – il romanzo pullula di negromanti, maghe, anelli e fontane incantate, lance fatate ecc. – o ai precisi riferimenti a Merlino fondatore della Tavola Rotonda (cfr. XVI, 6670-6673, 6941-6945).

D'altra parte, alle battaglie in campo aperto si alternano ormai con regolarità le cortesi passioni di dame e cavalieri. Specie nell'ultima parte, l'impalcatura epico-storica dell'*Attila* non regge, irrimediabilmente minata com'è da continue digressioni patetiche e sentimentali, da inserti rosa di chiara ascendenza arturiana. Lo stesso Attila non è solo ritratto come un truce guerriero assetato di conquiste: innamorato di Gardena, regina di Damasco, «la plus belle dame et la plus insenee, / Que soit sot il cel ne in terre fondee» (I, 1224-1225), è pronto ad interpretare la parte del lezioso, melodrammatico spasimante («Dame – ce dist Atille – vois me tu fer moria / D'amor por toy solement, se loncment fer languir? / Non pens-tu in ton cuer que ne' l porai soffrir?», XV, 4055-4058) e a compiere prodezze in nome dell'amore: «E per vetre amor ferai chevalerie / Plus que iames fist a tot temps de ma vie» (XV, 3979-3980). Proprio il personaggio di Gardena, complesso e ricco di sfumature, è il centro propulsore della tematica amorosa lungo tutto il romanzo. Inizialmente sedotta dalla fama di Attila, Gardena in un secondo tempo si innamora di Acarino, che ha visto far prodezze sul campo di battaglia. Ma intorno alla sua figura si organizzano numerosi altri episodi sentimentali, che consentono al narratore di abbandonare per un po' il tran tran delle imprese di guerra. Superiore alla Dionés del Padovano e ad altri personaggi femminili di rilievo come la Gloriande dell'*Ogier* o la Candia della *Spagna*, Gardena, per la parte fondamentale che occupa nel ro-

manzo, può considerarsi una sorta di preludio all'apparizione di Angelica nel poema del Boiardo.

La lettura dei sette libri in prosa dell'*Aquilon de Bavière* di Raffaele da Verona, romanzo-*pastiche*, o, come è stato detto, libro-*monstrum*, in cui si mescolano metri e lingue, motivi e situazioni narrative importati da altri generi, ci conferma che certi mutamenti sono irreversibili. Raffaele ha una cultura letteraria enciclopedica – autori classici e medievali, poesia religiosa e amorosa, *romans* arturiani e operette didascaliche – che rifonde senza remore nel testo. Parlare semplicemente di romanzo di gesta a questo punto appare quasi fuor di luogo, benché l'autore si proponga di proseguire l'*Aspremont* e si affatichi nella descrizione di guerre combattute tra cristiani e mussulmani di qua e di là dal mare. Per rimanere alle questioni già affrontate nell'analisi dell'*Attila*, possiamo verificare come anche nell'*Aquilon* le *ambages* arturiane vengano riproposte con grande destrezza e spesso richiamate alla memoria dagli stessi personaggi. Si prenda, tra gli altri, l'episodio che ha per protagonista l'incantatrice Sibille di Valnoire, «la major nigromante che unques fust». Il narratore fa dire ad Orlando, che una tempesta ha costretto a sbarcare insieme ad alcuni compagni nelle terre sottoposte al sortilegio di Sibille: «Ai Deu [...] que est ce, che voi voirement nos somes incantés. Il moi feit membrer de les zonses che fexoit Morgaine al temp che la Rois Artus tenoit Ingiltere»; e Olivieri, poco dopo, aggiunge: «Il moi feit menbrer de las ventures del Graal». D'altra parte, Orlando viene presentato più volte come l'erede di Galaad – una identificazione, lo sappiamo, già esplicitata nell'*Entrée* – entrambi cavalieri perfetti sulla via della santità.

Raffaele, come Nicola da Casola, inserisce nella storia un gran numero di personaggi femminili addetti alla magia e alla seduzione. Possiamo limitarci a ricordare Dido, la bella figlia dell'Amirant di Cartagine e soprattutto l'amazzone Gaiete, nipote di Pantasilee che prima si invaghisce di Aquilon vedendolo combattere e poi sposa Anselme di Monpulser, dopo essere stata da lui disarcionata ben tre volte. Personalità forte ed affascinante quella di Gaiete, sovrana del «regne femenine» ed esperta di magia, che incarna un modello romanzesco – quello della donzella, che può essere sia saracina che cristiana, guerriera e innamorata – che ispirerà non soltanto i grandi scrittori rinascimentali (si pensi, tanto per fare un nome, all'Antea del Pulci), ma anche gli anonimi compositori di cantari e romanzi. Nell'*Aquilon*, dunque, non mancano le sequenze narrative a carattere sentimentale; e si può dire che, seppure già in alcuni testi d'oltralpe come l'*Huon de Bordeaux* o nel *Gui de Nanteuil* il ricostituente erotico-avventuroso

tratto dalle «Arturi regis ambages pulcerrime» era stato somministrato nell'ormai fiacco corpo romanzesco oitanico, è proprio nell'Italia del nord-est, nelle opere di cui si è discorso – *Entrée*, *Attila*, *Aquilon* –, che si sperimentano con successo i nuovi dosaggi per il romanzo d'armi e d'amore, di cui darà suprema prova il conte Matteo Maria Boiardo.

Secondo quanto ci dice Raffaele da Verona, l'*Aquilon de Bavière* fu composto nell'arco di quasi un trentennio, tra il 1379 e il 1407, data quest'ultima che possiamo considerare come estremo argine cronologico entro il quale racchiudere le vicende del romanzo cavalleresco nella ibridata lingua francoveneta. Si direbbe, dunque, l'opera di una vita. Come l'*Attila*, però, anche l'*Aquilon* ci è giunto in un'unica copia autografa – manoscritto Urbinate Latino 381 della BAVR – a dimostrazione di una limitata circolazione, che certo non era negli intenti di Raffaele. Egli, infatti, affermava – con argomentazioni a dire il vero stucchevolmente canoniche – di aver fatto ricorso alla «lingua franceschа» per dilettare un pubblico eterogeneo: «E pour caver malanconie e doner dellit e giogie a ceus che unt giantil coragie, l'ai redute in lingue che pora esre intandue da homes e da dames literés e non literés». Ma stavolta la scelta sembra davvero fuori tempo massimo. Siamo ormai in una stagione che segna il trionfo, anche nell'ambito della letteratura cavalleresca, della lingua toscana, con la quale, peraltro, Raffaele dimostra di avere una buona dimestichezza, come testimoniano le nove ottave che hanno funzione di proemio e le altre poste in chiusura di romanzo. Lo scrittore, però, non la ritiene sufficiente, come, parimenti, non si sente capace di ricorrere al verso, decidendo di ripiegare sulla più domestica prosa francoveneta:

> I laserò le rime qui da canto
> por che in prosa voglio comenzare,
> che per mie rime non me darei vanto,
> seguir l'istoria tanto gientilescha;
> però comenzerò in lingua francescha.

Raffaele sembra aver compiuto le sue scelte con discreta consapevolezza e avendo ben presente la coeva produzione romanzesca, specie quella toscana: sono questi, difatti, gli anni in cui Andrea da Barberino con la sua prosa paziente andava ordinando gli sterminati materiali carolingi e contemporaneamente anonimi scalpellatori di versi iniziavano a forgiare col fortunato metallo dell'ottava rima i loro pesanti cantari di gesta. Certo è che l'ipotesi di un soggiorno in Toscana di Raffaele non è astrusa data la precisione con la quale indica nomi e

luoghi di quella terra, mentre il rilievo sulla ricchezza di Firenze – secondo Raffaele originata da un dono di Orlando, che, per restaurare definitivamente la città ancora segnata dal devastante passaggio delle orde di Attila, dispensa una parte del ricco bottino della guerra contro Malcuit ai cavalieri fiorentini, benché questi non si siano particolarmente distinti in battaglia – è stato interpretato alla luce dell'accesa rivalità politica tra i Visconti e la repubblica fiorentina. In effetti, seppure della vita di Raffaele non si sa, al solito, praticamente nulla, ci sono buoni motivi per ritenere che sia stato cliente di Giangaleazzo Visconti, il «conte di virtù», forse trasfigurato sia nel personaggio di Orlando che in quello di Aquilon. D'altronde, il «sarpant verd» che quest'ultimo ha sul cimiero sembra richiamare inequivocabilmente l'arma viscontea.

Bibliografia essenziale

In generale, per la lingua e la letteratura francoveneta cfr. A. VISCARDI, *Letteratura franco-italiana*, Società tipografica modenese, Modena 1941; A. RONCAGLIA, *La letteratura franco-veneta*, in *Storia della letteratura italiana*, a cura di E. Cecchi, N. Sapegno, vol. II (*Il Trecento*), Garzanti, Milano 1965, pp. 727-59; L. RENZI, *Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo. L'epica carolingia nel Veneto*, in *Storia della cultura veneta*, Neri Pozza, Vicenza 1976, vol. I (*Dalle origini al Trecento*), pp. 563-89; H. KRAUSS, *Epica feudale e pubblico borghese. Per la storia poetica di Carlomagno in Italia*, Liviana, Padova 1980; F. ZAMBON, *La "materia di Francia" nella letteratura franco-veneta*, in *Sulle orme di Orlando. Leggende e luoghi carolingi in Italia*, Interbooks, Padova 1987, pp. 53-64; C. BOLOGNA, *La letteratura dell'Italia settentrionale nel Trecento*, in *Storia della letteratura. L'età medievale*, Einaudi, Torino 1987, pp. 511-600; *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano*, atti del I simposio franco-italiano (Bad Homburg 13-16 aprile 1987), a cura di G. Holtus, H. Krauss, P. Wunderli, Niemeyer, Tübingen 1989. Specificatamente sul Marciano XIII cfr. almeno C. CREMONESI, *A proposito del Codice Marciano fr. XIII*, in *Mélanges Rita Lejeune*, Gembloux 1969, pp. 750-83.

L'*Entrée* si consulta nell'edizione curata da A. Thomas: *Entrée d'Espagne, chanson de geste franco-italienne*, Didot, Paris 1913. Sul romanzo e il suo autore, oltre ai saggi di Alberto Limentani raccolti nel volume *L'"Entrée d'Espagne" e i signori d'Italia*, a cura di M. Infurna e F. Zambon, Antenore, Padova 1992, mi limito a segnalare gli studi di C. DIONISOTTI, *"Entrée d'Espagne", "Spagna", "Rotta di Roncisvalle"*, in *Studi in onore di A. Monteverdi*, Società tipografica modenese, Modena 1959, pp. 207-41 e A. M. FINOLI, *Note sulla personalità e la cultura dell'autore dell'"Entrée d'Espagne"*, in "Cultura Neolatina", 21, 1961, pp. 175-81.

Sulla *Prise* – che si legge nell'edizione a cura di A. Mussafia, Gerold, Vienna 1864; ma si veda ora Niccolò da Verona, *Opere*, a cura di F. Di Ninni, Marsilio, Venezia 1992 – e su Nicola da Verona rimandiamo al vasto studio di R. SPECHT, *Recherches sur Nicolas de Verone. Contribution à l'étude de la littérature franco-italienne du quatorzième siècle*, Francfort, Berne 1982. Per il testo dell'*Attila* cfr. NICOLA DA CASOLA, *La guerra di Attila*, a cura di G. Stendardo, Società tipografica modenese, Modena 1941. Sul poema del notaio bolognese cfr. lo studio di G. BERTONI, C. FOLIGNO, *La "Guerra d'Attila", poema franco italiano di Nicola da Casola*, in "Memorie dell'Accademia delle Scienze di Torino", serie III, 56, 1906, pp. 77-158; ma cfr. ora R. M. PEISKER, *Materialen zur Beschreibung der sprache des franko-venezischen Epos "La guerra d'Attila"*, Göttingen 1973.

L'*Aquilon* si può leggere nell'edizione a cura di P. Wunderli, Niemeyer, Tübingen 1982. Sono ancora utili le investigazioni sul romanzo di P. H. CORONEDI, *L'"Aquilon de Bavière"*, in "Archivum Romanicum", 19, 1935, pp. 237-304; ma cfr. anche P. WUNDERLI, *Un modéle d'intertextualité: l'"Aquilon de Bavière"*, in *Au carrefour des routes d'Europe: la chanson de geste*, X Congrès International de la Société Rencesvals pour l'étude des épopées romanes, Strasbourg 1985, Cuer Ma, Aix-en-Provence 1987, vol. II, pp. 1153-86; per l'importanza dei personaggi femminili nel romanzo cfr. L. BARTOLUCCI, *L'Oriente nell'"Aquilon de Bavière": i personaggi femminili*, in *Medioevo romanzo ed orientale. Testi e prospettive storiografiche*, Rubbettino, Messina 1992, pp. 263-82. Per il passo sulla ricchezza dei fiorentini cfr. H. KRAUSS, *Roland et la richesse des Florentins dans "Aquilon de Bavière"*, in *Au carrefour des routes d'Europe* cit., pp. 777-95.

3

Andrea da Barberino e il romanzo in prosa fra XIV e XV secolo

3.1
Testi carolingi in volgare fra seconda metà del Trecento e primo Quattrocento

Non è agevole, e lo verificheremo ancor meglio nei prossimi capitoli, offrire un quadro cronologico rigoroso e coerente circa la letteratura carolingia in lingua volgare del basso Medioevo. Poco o niente è rimasto che sia stato concretamente trascritto nel pieno Trecento: i codici in nostro possesso risalgono quasi tutti al Quattrocento, taluni addirittura al primo Cinquecento. Ne conseguono difficoltà spesso insormontabili sul piano della datazione dei materiali cavallereschi che tali codici conservano. Quantomeno per i romanzi in prosa, però, abbiamo un punto fermo a cui ancorarci, ovvero Andrea da Barberino e la sua vasta opera che, compilata tra la fine del XIV secolo e i primi decenni del successivo, svolge storicamente una funzione decisiva di mediazione, presentandosi come un vero e proprio spartiacque tra la produzione cavalleresca francoveneta e quella italiana del Rinascimento. Prima di Andrea da Barberino, però, altri anonimi scrittori, in specie di area toscana e veneta, si erano dedicati alla manipolazione dei materiali carolingi d'oltralpe, anticipando e per certi versi annunziando il grande lavoro di traduzione e riedificazione cavalleresca che porterà a termine l'autore dei *Reali di Francia*.

Il primo romanzo in prosa che merita menzione tra quelli che precedono la produzione barberiniana è l'anonimo *Fioravante*, testo in lingua toscana conservato in due manoscritti miscellanei, entrambi quattrocenteschi, il II. II. 28 della BNCF e il Mediceo Palatino 119 della BMLF, copiato nel 1472. Del *Fioravante* si servì Andrea da Barberino per la stesura di una porzione dei *Reali di Francia* e questo già dimostra che ci troviamo di fronte ad un'opera da assegnare al XIV secolo. Sono gli aspetti linguistici ed espressivi del *Fioravante*, però, che palesano una marcata arcaicità e motivano una collocazione cro-

nologica analoga a quella riservata alla *Tavola Ritonda*, sebbene il testo carolingio sia opera di un ingegno di ben più moderata creatività rispetto all'autore della compilazione arturiana. Nel *Fioravante* si raccontano i casi degli antichi rappresentanti della famiglia reale, a partire da Fiovo, nipote di Costantino, fino ai figli di Fioravante e Drusolina, Ottaviano del Lione e Gisberto dal Fier Visaggio. La narrazione ha un andamento paratattico e spesso confuso, nonostante la funzione di bussola espletata dalla *Chanson de Floovent* o forse, più propriamente, da un suo perduto succedaneo francoveneto.

Ciò che è opportuno sottolineare, comunque, oltre alla conferma del casato di Maganza quale sinistra fucina di ogni sorta di complotti ai danni della stabilità dell'impero, è l'esplicita volontà dell'anonimo di confezionare un racconto nel quale ogni personaggio, anche di secondo piano, funge da elemento connettivo tra passato e futuro, anello di una catena genealogica di illimitate potenzialità diegetiche. Si manifesta, in sostanza, quella inclinazione alla saga, all'organizzazione ciclica del racconto che sarà caratteristica delle compilazioni di Andrea da Barberino e che già si era concretizzata nella *Geste Francor* di Venezia. Resta da dire che il manoscritto II. II. 28 della BNCF, insieme al *Fioravante*, contiene anche il romanzo a tinte arturiane intitolato *Prodesaggio*, che si presume dunque possa appartenere alla stessa epoca. Una versione assai diversa di questo romanzo, che si è ipotizzato essere di mano di Andrea da Barberino, si legge nel manoscritto quattrocentesco II. II. 58 della BNCF a seguito dell'*Ugone d'Alvernia* dello stesso narratore della Valdelsa.

Tra i personaggi carolingi più popolari un posto di rilievo tocca certamente a Buovo, eroe coinvolto in vicende ad alta intensità drammatica, sia guerresche che amorose. Del *Buovo*, come si sa, si conservano anche redazioni in lingua francoveneta; e, d'altra parte, assai prima della metà del Trecento le avventure del figlio di Guidone erano note in tutta la penisola, come provato da un passo della *Cronica* del Villani, in cui si fa cenno ai «ramanzi» del «buono Buovo d'Antona». Quella sorta intorno al personaggio di Buovo è una delle più ricche e intricate tradizioni romanzesche: nell'arco di un secolo e mezzo circa, tra la seconda metà del Trecento e gli ultimi anni del Quattrocento, se ne contano una decina di versioni in prosa e in versi, manoscritte e a stampa. Sembra senz'altro precedere la produzione cavalleresca di Andrea da Barberino la redazione in dialetto veneto del *Buovo* in decasillabi tronchi rimati di preferenza in *-à*, che riecheggiano con primitiva sensibilità il ritmo monocorde della lassa. Questa vetusta e rozza versione del *Buovo*, contenuta in un codice della BMLF mutilo in più parti, il Mediceo Palatino 93, risalente al

primo Quattrocento, è peraltro alla base della prima edizione in ottava rima in 20 cantari pubblicata a Bologna nel 1480, del tutto diversa da quella più ampia messa sul mercato nel 1497 che, esemplata su una versione toscana simile a quella che si legge nel manoscritto Palatino 483 della BNCF, fu più volte ristampata nel secolo successivo. Anche i frammenti di un *Buovo* in prosa contenuti nel codice 1030 della BRF, vergato da un fiorentino intorno alla metà del Quattrocento, saranno da ritenersi antecedenti alla stesura dei *Reali*, tanto che Andrea sembrerebbe averne direttamente usufruito.

Uno dei luoghi topici della geografia cavalleresca è l'Aspramonte, teatro di un memorabile scontro tra cristiani e saraceni che vide protagonista anche il giovane Orlando. Le imprese del paladino narrate nell'*Aspremont* – è in questo testo che l'imberbe paladino uccide il pagano Almonte e prende possesso della spada Durindana, del cavallo Vegliantino e del celebre corno che risuonerà nella landa insanguinata di Roncisvalle – goderono, a seguito della stagione francoveneta, di un grande e precoce successo in Toscana. Una redazione dell'*Aspramonte* in prosa, conservata nel manoscritto Add. 10808 della BLL va assegnata al tardo Trecento ed è quasi certamente anteriore all'*Aspramonte* di Andrea da Barberino, con il quale peraltro non ha alcuna relazione. Si tratta di una versione che, oltre ad essere la fonte principale del poema in ottave stampato nel 1490 a Firenze, apporta nuovi e talora gustosi episodi rispetto alle redazioni francovenete – basterà ricordare la divertente scenetta nella quale il pagano Balante, fra lo stupito e il perplesso, assiste e commenta una funzione liturgica cristiana – ben documentando quella progressiva immissione nel tessuto romanzesco di peculiarità culturali e letterarie toscane che sarà prerogativa delle prose di Andrea da Barberino.

Appartenenti ad un'area linguistica genericamente lombarda e ascrivibili ai primi anni del Quattrocento sono, invece, i frammenti di due testi cavallereschi in prosa contenuti nel manoscritto N 95 Sup. della BAM, già ricordato in quanto depositario delle ottave del *Lasancis*, e *Li fatti de Spagna*. Quest'ultimo, un vasto romanzo conservato nel manoscritto Aldini 553 della BUP, ha una certa importanza perché ci trasmette una delle prime versioni in volgare delle vicende cavalleresche dei paladini in terra di Spagna, sulle quali si concentreranno nell'arco del secolo numerosi prosatori e poeti italiani. Pur regalandoci, come di consueto, qualche piccola variante di un certo interesse, l'ignoto autore de *Li fatti de Spagna* segue fedelmente il tracciato dell'*Entrée d'Espagne* nei primi 38 dei 56 capitoli totali, mentre nell'ultima parte riprende la trama della *Chanson de Roland*. Per i restanti

capitoli, invece, si è ipotizzato che l'anonimo abbia fatto ricorso ad una perduta continuazione dell'*Entrée*.

3.2
Il maestro delle storie: le compilazioni cavalleresche di Andrea da Barberino

Andrea di Jacopo de' Mangiabotti da Barberino Valdelsa (1370 ca.-1432 ca.) trascorse per intero la sua vita a Firenze, dove esercitò con successo il mestiere di "cantatore" in San Martino del Vescovo. Caposcuola della scrittura seriale di argomento cavalleresco, i suoi testi si offrono alle successive generazioni di autori quali non eludibili modelli narrativi, stilistici e retorici. In possesso di una prosa gradevole e sempre dignitosa, che in certi frangenti diegetici – quando, ad esempio, i personaggi sono chiamati a pronunciare orazioni o a scrivere epistole – sa far propri senza troppi affanni costrutti latineggianti, Andrea seppe conquistare consensi in ampi strati sociali, anche se il suo pubblico di riferimento, come vedremo, era in origine quello della borghesia fiorentina, la classe emergente degli artigiani e dei *mercatores*. L'opera dello scrittore toscano andrà incontro a una fortuna immediata e secolare: si pensi, tra l'altro, che sono giunti sino a noi poco meno di una settantina di manoscritti che conservano testi di Andrea, gran parte dei quali risalenti al pieno Quattrocento.

Sono certamente di mano di Andrea da Barberino – specificazione necessaria, in quanto altri romanzi di cui parleremo più avanti gli sono stati attribuiti, più o meno fondatamente: *I Reali di Francia* (sei libri), *L'Aspramonte* (tre libri), *I Nerbonesi* (sette libri), il *Guerrin Meschino* (otto libri), l'*Ugone d'Alvernia* (quattro libri), l'*Aiolfo del Barbicone*. Di questi romanzi non è possibile approntare una cronologia sicura: dobbiamo limitarci a dire che furono scritti tutti a cavallo del XIV e XV secolo. Valutato nel suo insieme, il *corpus* cavalleresco barberiniano stupisce per l'imponente quanto rigorosa organizzazione. La sicura regia di Andrea, che si ispira alla metodica dei grandi cicli narrativi arturiani pur senza abusare della tecnica dell'*entrelacement*, padroneggia le varie fila della trama, riuscendo a dare coerenza e compattezza letteraria ad una congerie di narrazioni cavalleresche che allora circolavano in diverse lingue e redazioni. Il progetto è semplice quanto ambizioso: soprattutto nel grande ciclo che tiene insieme *Reali di Francia*, *Aspramonte* e *Nerbonesi*, Andrea intende ripercorrere le vicende della dinastia reale partendo dall'epoca di Costantino fino al crepuscolo degli imperatori di stirpe carolingia, con il chiaro proposito di "romanizzare" la gesta. Un lasso cronologico assai am-

pio, come si vede, nel quale, però, il narratore si muove con estrema disinvoltura, fedele a quel principio genealogico che abbiamo già riscontrato in alcune compilazioni cavalleresche francovenete, soprattutto la costruzione ciclica della *Geste Francor*. Andrea indaga col piglio del cronista e rielabora con la fantasia del romanziere le sorti della schiatta imperiale, seguendo da vicino, al contempo, le storie private di molte famiglie e di un'infinità di personaggi, del cui destino veniamo dettagliatamente informati. La dimensione seriale di questi testi impone un continuo ripasso delle avventure pregresse, uno sforzo mnemonico che per il lettore risulterebbe insormontabile senza la guida illuminata del narratore, sempre puntuale nell'indicazione cronologica, nella spiegazione degli eventi e soprattutto nella precisazione dei legami di sangue: non a caso i *Reali di Francia* si chiudono con il minuzioso elenco delle principali dinastie. In sostanza, nell'ottica dell'autore toscano, i tanti libri scritti non sono altro che un solo, sconfinato romanzo.

3.3
Fonti e modelli di uno scrittore al servizio del suo pubblico

Uno dei segreti del successo dell'opera di Andrea va ricercato nel gioviale, paritetico rapporto instaurato con i lettori. Al cospetto del suo pubblico il narratore si pone con i modi complici e garbati del divulgatore, talora didascalico, pronto, magari, ad imbastire peregrine quanto improbabili lezioni di etimologia: «A quella medesima chiesa fece battezzare il suo figliuolo, e per rimembranza gli fece porre nome Andossene; imperò che in la lingua franciosa a volere dire: "Egli è andato", si dice Aloigi, onde ella lo fé chiamare Aloisse. Pognamo che 'l vocabile s'alarghi, ed è chiamato Aluigi» (*Nerbonesi*, I, 10). Quanto ci racconta Andrea, talora più storico che romanziere, è frutto di minuziose ricerche, di un industrioso vaglio di fonti puntualmente esibito non ai fini di un inutile sfoggio di erudizione, ma per necessità di chiarezza.

La sua cultura cavalleresca si fonda su materiali non di rado in aperta contraddizione, di conseguenza meritevoli di essere discussi. Con pazienza, con umiltà, Andrea sottopone ai suoi lettori soluzioni ispirate da quel buon senso che li accomuna, certo di trovarli concordi. Ad esempio, nell'*Aspramonte*, ultimata la descrizione della scena dell'uccisione di Almonte, vittima delle bastonate di Orlandino, Andrea chiosa: «Un altro libro lessi io, come Almonte perdé la spada e Orlandino tolse la spada e a due mani l'alzò per dare a traverso ad

Almonte, ma Carlo gridò: – Non fare, figliuolo mio, ché tu taglieresti lui e me – ma a me pare più verisimile ch'egli l'amazzasse col troncone» (III, 38). O ancora, si leggano nei *Reali* le considerazioni riguardo ad una pietra magica: «E la reina si ricordò d'una prieta preziosa ch'ella aveva, la quale aveva questa vertù, che chi l'aveva a dosso, nessuno beveraggio o loppio o altri sughi d'erbe non gli potevano nuocere né tenerlo addormentato. Alcuno libro dice ch'ella fu una radice, ovvero barba d'erba, ch'aveva questa vertù; ma a me pare più verisimile una prieta preziosa, o corno di liocorno, perché dice ch'era buona contro al veleno; o corno di dragone, ch'è contrario a veleni e a loppio» (II, 6).

Andrea interviene nel racconto con la sua filosofia spicciola, lasciandosi andare a riflessioni di varia natura – sulla fortuna (*Reali*, I, 20), sull'amore (*Reali*, I, 45; IV, 4), sulla mala razza dei buffoni (*Aspramonte*, I, 3) ecc. – non lesinando, magari sulla scorta della *Comedia*, qualche stoccata polemica contro l'apparato ecclesiastico (*Reali*, I, 3). Il dialogo con il pubblico è costante e ogni occasione è buona per dare spiegazioni pratiche, per descrivere la vita e le abitudini di paesi lontani stimolando e appagando le curiosità e gli interessi di chi legge. In compagnia degli eroi cavallereschi di Andrea si possono perlustrare tutte le contrade, conoscere le più esotiche meraviglie. I suoi romanzi si presentano come aggiornati atlanti che forniscono anche precise indicazioni stradali: «Nota, uditore, che da Saragozza a Lucierna sono leghe dieci, e da Lucierna a Candelor sono leghe dieci, e da Candelor a Malavia insino a Galispor sono leghe venti» (*Reali*, VI, 39); «Da Orlino a Parigi sono leghe tredici o vuogli miglia quaranta» (*Aiolfo*, I, 91). La narrativa realistica di Andrea può far provare all'artigiano che non ha mai varcato le mura della città o far rivivere al mercante giramondo l'esperienza faticosa e persino paurosa del viaggio. Si segua per un po' il solitario, disagiato cammino del duca Namo, pagina tra le più persuasive di Andrea (*Aspramonte*, II, 35):

E tutto il giorno non fé altro che montare asprissime montagne, e grandi valloni passò, e smarrì la via diritta; ché in su la sera il tempo si turbò, ed ebbe grandissima piova addosso, e venne una grandine molto molto tempestosa, e tutte le montagne erano cariche di neve; e l'acqua e la grandine disfaceva la neve, sì che le strade correvano tutte acqua. E giunto il duca in su la sera a uno fiume, non poteva per la grande acqua passare. Cominciò andare verso uno grande vallone; e giunto dove il fiume era un poco più largo, si misse per passare; e l'acqua fu sì grande che al cavallo convenne notare e più volte andò sotto el cavallo e 'l duca; alla fine passato di là, tutto gocciolava [...]. El suo cavallo tutto tremava, e sempre pioveva. El duca trovò una

grande e rilevata ripa, ed egli per fuggire un poco la piova, si tirò sotto una caverna, e poco vi stette, ché la corrente dell'acqua di sopra ruppe, e convenne uscire di quello luogo. E vedendo che 'l suo cavallo tutto tremava, temette che non si ripigliasse, e rimontò a cavallo, e racomandossi a Dio, e cominciò a risalire la montagna [...]. E cavalcando per una strada che egli trovò giunse sotto una caverna d'una grande montagna dirupata, e quivi albergò la notte; pensi ognuno che riposo o che conforto fu il suo.

La verosimiglianza è dunque un'esigenza primaria per Andrea, che, oltre a precisare date e luoghi, cita di continuo «autori», «cronachette», «storie», «scritture». D'altronde, tutto serve a dare una patina di antichità ai racconti, tanto che l'autore toscano non si perita a presentarsi nelle modeste vesti di traduttore, richiamandosi a nuovi "Turpini", sempre diretti testimoni dei fatti narrati, come Follieri o Uberto duca di San Marino, dichiarati autori dei libri dei *Nerbonesi* o il Giovanni Vigentino, contemporaneo di Ugo d'Alvernia e a quanto pare fedele cronista delle sue imprese. Il problema delle *auctoritates* vere o fittizie, come si sa, grava su buona parte della produzione cavalleresca medievale, ma nel caso di Andrea è ancor più spinoso, data la vastità dell'opera e la pluralità dei rimandi, il palesato, ma sempre ambiguo, omaggio alle altrui composizioni. E non si può fare a meno di porsi, dunque, l'interrogativo fondamentale che aleggia sul maestro dell'arte canterina e sul suo ruolo letterario: autore, volgarizzatore, rapsodo, compilatore, principe dell'impostura romanzesca che – Borges dell'età di mezzo – inventa oltre a manipolare le sue fonti? Qual è l'etichetta che più si confà al Mangiabotti?

Le ricerche sui singoli romanzi ci dicono che Andrea non è mai passivamente prono e pedissequo di fronte ai materiali, sempre numerosi, di riferimento. Mentre il V libro dei *Reali* sembra essere totalmente frutto della sua penna, sappiamo che per i primi tre libri Andrea si è rifatto al *Fioravante*, per il IV e il VI ha attinto alle redazioni del *Beuve* e del *Karleto* contenute nel manoscritto XIII della BNMV, al *Buovo* toscano in prosa, senza escludere contatti con il *Bovo* anglonormanno, con il poema di Adenet le Roi *Berte aux grans piés*, con le versioni francesi e francovenete del *Mainetto*. Per l'*Ugone d'Alvernia* sono riscontrabili i rapporti con i poemi francoveneti dedicati allo stesso eroe; allo stesso modo l'*Aspramonte* deriverebbe da una perduta versione francoveneta della *Chanson d'Aspremont*, simile a quella contenuta nel codice IV della BNMV, mentre per i *Nerbonesi*, oltre ai legami col ciclo di Guillame d'Orange, nei primi capitoli sono evidenti le somiglianze con il *Macaire* del codice XIII della BNMV e, relativamente agli episodi riguardanti gli ultimi anni di Carlo, quelle

con *La morte Charlemagne*, altro poemetto francoveneto. Per la stesura dell'*Aiolfo* Andrea sembra esser ricorso non tanto all'*Aiol* francese, quanto, ancora una volta, a testi francoveneti non pervenuti. Infine, il *Guerrin Meschino*: pur essendo lampanti le convergenze con il *Rambaldo*, romanzo scritto forse dallo stesso Andrea di cui riferiremo più avanti, alcuni episodi sono chiaramente ispirati all'*Ugone*.

Da questo intricato e complesso panorama letterario e filologico quel che davvero si ricava è che per Andrea possono essere calzanti più definizioni, ma nessuna può dirsi efficace e completa. Grazie alla sua opera instancabile, i testi di provenienza transalpina – o francoveneta – subiscono un definitivo processo di rielaborazione e risistemazione. Il rapporto con la tradizione è ininterrotto e dialettico: Andrea traduce, contamina, taglia e allunga, scarta e assume, coordina, talora inventa. E, senza contare che i contributi provenienti da altri versanti letterari sono sempre possibili, si può dire che il principio combinatorio, alla base di gran parte della letteratura cavalleresca italiana (ma ciò che avviene in questo genere non è altro che un'esasperazione di quella vocazione al perenne rifacimento che è propria dell'intera produzione letteraria dei secoli XIV e XV), viene esemplarmente applicato in questi romanzi, sempre contraddistinti da fitte relazioni intertestuali. Le variazioni sono consentite soltanto all'interno di strutture e contesti preesistenti, cosicché per un autore come Andrea non si trattava di scrivere, in sostanza, ma di riscrivere un romanzo. E possiamo dire sin da ora che sarà così almeno fino al *Morgante* del Pulci.

Nei romanzi di Andrea è rilevabile, ma tutto sommato modesto e accessorio, l'apporto della letteratura classica – si veda, ad esempio, Carlo che cita Lucano o il canonico lamento d'amore di Galerana, pieno di riferimenti alle eroine greche e latine (*Reali*, VI, 65; II, 15) – conosciuta attraverso i volgarizzamenti, come dimostra un codice che sappiamo essere appartenuto allo scrittore originario della Valdelsa, il Gaddiano 40 della BMLF, depositario di versioni toscane di testi di Ovidio, Stazio, Giustino. Appare sostanzioso, invece, l'apporto delle *ambages* arturiane, che incide in modo decisivo sia sul piano ideologico che su quello strutturale. Come già osservato per alcuni romanzi francoveneti, motivi, echi, suggestioni provenienti dal mondo dei cavalieri erranti sono riscontrabili quasi ad ogni apertura di pagina. Le norme comportamentali si confondono, i personaggi carolingi subiscono una sorta di effetto di prossimità nei confronti dei prodi dell'altro ciclo: si innesca un processo di identificazione, simbolicamente sancito dai passaggi di proprietà delle armi – ad esempio, la spada di Lancillotto passa nelle mani di Buovo e poi di Ulivieri (cfr. *Aspra*-

monte, III, 164) – che avvicina ulteriormente i rituali compositivi del romanzo arturiano e carolingio. Il fascino dei cavalieri erranti è irresistibile, le loro gesta solitarie sono un punto di riferimento, le loro virtù un prontuario spirituale. Buovo, Milone, Ugone, Aiolfo, Guerrino, come Lancillotto e Tristano, non rispondono soltanto agli imperativi religiosi e militari, ma anche all'urgenza della passioni e al richiamo dell'avventura.

L'ampio spazio concesso alle imprese individuali trasforma la guerra santa in un eccitante viaggio in Oriente, il *miles Christi* della *chanson de geste* in eroe vagabondo: «Poiché Fioravante fue partito di Parigi, cavalcando entrò per una selva, la quale era tra la Francia e la Dardenna; e non sappiendo tenere el cammino, ismarrì la via; ed entrato per la selva, alla ventura cavalcò due dì e due notti, e albergò nella selva sanza mangiare, e deliberato avia di non tornare adrieto, ma di seguire l'ordine de' cavalieri erranti d'andare alla ventura» (*Reali*, II, 7). E i vagabondaggi, naturalmente, agevolano le parentesi sentimentali, ispirano comportamenti che richiamano alla mente le *ambages* erotiche degli eroi arturiani. Uno fra i brani più delicati tra i molti che Andrea dedica alle passioni di dame e cavalieri vede protagonisti Buovo e Drusiana. Quest'ultima, esausta per il lungo cammino nella foresta, chiede a Buovo di poter riposare: «E Buovo, non potendo fare altro, così fece. E usciti della strada tanto, quando uno gittasse in tre volte o poco più una piccola pietra, e trovato uno piccolo praticello, ismontorono allato a uno piccolo fiumicello dove correva acqua chiara; e dato bere a' cavalli, si posono a sedere. E come amore il più delle volte fa, avvenne che, guatando l'uno l'altro, Buovo si disarmò, e avendo piacere del luogo foresto e parlando de' cavalieri erranti già passati della Gran Brettagna, qui si congiunsono insieme alquante fiate; e poi Buovo li mise il capo in grembo, ed ella gli pose il capo in sul fianco, e cominciarono a dormire» (*Reali*, IV, 28).

Nella trattazione del soggetto amoroso Andrea non trascura l'approfondimento psicologico dei personaggi, che talora sanno far ricorso al linguaggio e alla dottrina stilnovistica, come ben dimostra il colloquio tra Mainetto e Galerana (*Reali*, VI, 23). L'analisi dei sentimenti individuali è peraltro stimolata dalla cospicua incidenza del *topos* dell'innamoramento per fama (si veda, ad esempio, *Reali*, I, 44; III, 7; III, 17; *Aiolfo*, I, 30; *Guerrino*, I, 2), che, interpretabile come un'ulteriore eredità arturiana, invita i personaggi coinvolti all'introspezione. E si può considerare sempre di ascendenza arturiana l'intromissione di elementi legati al mondo della magia, tanto che non è azzardato affermare che nelle pagine di Andrea gli incantesimi cominciano a farsi

largo tra i sogni premonitori, i miracoli e gli interventi diretti della divinità.

3.4
Storie cavalleresche e ideali borghesi

Con Andrea il patrimonio genetico del romanzo cavalleresco carolingio, oltre ad essere intimamente modificato, viene definitivamente "italianizzato". Ciò non è dovuto soltanto al fatto che ogni casato può vantare un capostipite latino; altre, e ben più profonde, sono le innovazioni operate dal narratore, che imprime nella sua opera un marchio d'origine facilmente intelligibile, richiamandosi ad un gusto, a componenti retoriche e stilistiche, letterarie e morali, che possiamo ritrovare, non a caso, nella cultura media e nella produzione letteraria toscana coeva, nelle opere di Ser Giovanni Fiorentino, di Antonio Pucci, di Franco Sacchetti, che rinnovano una tradizione popolare ma non ingenua, dai forti connotati municipali. Ecco, dunque, tra un duello e un assedio, qualche intrigo di stampo comico-novellistico – vecchi mariti impotenti fatti uccidere da giovani mogli lussuriose (*Reali*, IV, 1), serve che sostituiscono nell'alcova le loro padrone (*Reali*, VI, 5), abati che nascondono nelle proprie camere vispe donzelle (*Aiolfo*, I, 9) – ecco i proverbi e le sentenze che si alternano ai principi religiosi ed etici esemplati sul verbo dantesco, che naturalmente illumina anche gli itinerari di quei cavalieri che – come Guerrin Meschino e Ugo d'Alvernia – si avventurano nei regni ultramondani. Sono dati incontrovertibili di un processo di appropriazione dell'originale materia carolingia iniziato dagli scrittori francoveneti che Andrea, toscano di nascita, di costumi e di formazione, porta risolutamente a termine. E forse sarebbe più giusto dire che, grazie alle prose barberiniane, il prodotto cavalleresco non tanto si "italianizza", quanto si "toscanizza".

In generale in questi romanzi è evidente una chiara svalutazione di quegli ideali epici, politici e religiosi che ancora caratterizzavano alcune delle partiture cavalleresche prese a modello da Andrea. Il sistema di valori di riferimento è cambiato perché diverso è il contesto sociale in cui opera lo scrittore, come è diverso l'orizzonte d'attesa dei lettori. Se ormai neppure nelle corti dell'Italia del nord i romanzi cavallereschi, che peraltro circolavano ancora in gran copia in lingua originale o nei riadattamenti francoveneti, potevano essere riproposti nella loro integrità ideologica ad un pubblico elitario, che in quelle storie amava da sempre autocontemplarsi, figuriamoci a Firenze, in Toscana, dove la mentalità di tipo feudale era stata molto prima irri-

mediabilmente contaminata dai precetti e dalle costumanze della società comunale di stampo borghese. E sono proprio gli interessi e la cultura di questa nuova e sempre più radicata realtà sociale che noi ritroviamo nei testi barberiniani. Scordiamoci, dunque, lo spirito delle crociate. La devozione, come la guerra, è ardimento e impresa che spetta al singolo: lo si vede bene in quei romanzi dove sulla scena campeggia un solo protagonista (*Aiolfo del Barbicone*, *Ugo d'Alvernia*, *Guerrin Meschino*). D'altronde, i pericoli per il mondo cristiano vengono dalle rivalità tra i casati, dalle macchinazioni dei maganzesi più che dalle invasioni degli infedeli. Le baruffe familiari, i tradimenti, le faide che si rinnovano di generazione in generazione distolgono l'attenzione dalle priorità collettive, sia politiche che religiose. Così, sarà lecito, ad esempio, muovere guerra per motivi di borsa: Ottaviano, figlio di Fioravante, passa il mare con la santa intenzione di rientrare in possesso della dote della moglie, che l'ostinato «avolo» del suocero, re Danebruno, indebitamente trattiene (*Reali*, III, 1).

Tutto ciò contribuisce a familiarizzare l'*epos* e, sostanzialmente, ad annullare almeno in parte l'impatto drammatico degli avvenimenti narrati: il tono da solenne si fa domestico, la morale di fondo intimamente borghese. Ed è proprio in virtù del compromesso tra verosimile e fiabesco, tra cronaca e fantasia, che si può parlare di letteratura d'evasione. Dietro la ritualità delle avventure di guerra e di fede, torna allora a far capolino il pragmatismo dello scrittore, che ben si adatta a quello dei suoi lettori. Andrea va docilmente incontro ai loro gusti, alle esigenze di quella società di artigiani e mercanti che è fortemente attratta dalle favole cavalleresche ma che tende sempre al realismo e alla concretezza anche in termini culturali. Un pubblico certo non raffinato quello che indugia sulle pagine di Andrea, che comunque ama essere dignitosamente svagato e informato. D'altro canto, dell'oculatezza di questo pubblico, disposto a pagare il giusto prezzo per dilettarsi imparando pure qualcosa, ci parlano indirettamente anche i codici quattrocenteschi su cui sono stati ricopiati i romanzi di Andrea: tutti cartacei, quasi sempre ben leggibili, qualcuno effigiato con parsimoniose miniature, ma senza connotazioni davvero lussuose. In sostanza, se i cantari, con la loro immediatezza espressiva, i loro ritmi sincopati, restano il prodotto letterario più affine al popolo minuto che non legge ma ascolta dalla voce del cantimbanco le gesta d'Orlando o di Ettore, di Lancillotto o di Alessandro, il romanzo in prosa si presta alla degustazione più riposata e partecipe della classe media, piacere casalingo, da camera e non da piazza, per un'utenza non colta ma alfabetizzata.

3.5
I romanzi di maggior successo: *Reali di Francia* e *Guerrin Meschino*

I *Reali di Francia*, stampati per la prima volta a Modena da Pierre Maufer nel 1491, si conservano in due soli manoscritti, il II. I. 14 della BNCF e il Canoniciano Italico 129 della BLO. Si tratta del più importante romanzo di Andrea, quello che si impose come testo base, come indispensabile introduzione alla cultura cavalleresca: qui non solo si leggono le biografie di personaggi fondamentali del ciclo carolingio, come Carlo Magno e Orlando, ma si dà conto della storia dei casati che sono più vicini al trono, si individua nella stirpe di Maganza la più perfida e diabolica minaccia per la stabilità e la sicurezza dell'impero, e soprattutto si illustra meglio che altrove quel principio genealogico che animerà ogni composizione cavalleresca incentrata sulla materia di Francia prodotta dagli scrittori italiani. Nell'impossibilità di riassumere per intero le numerose e intricatissime vicende del romanzo, cerchiamo quantomeno di presentare i fatti principali.

Nel primo libro, dopo che Gostantino si è convertito al cristianesimo, suo figlio Fiovo viene bandito da Roma per aver commesso un omicidio. Fiovo, ricoveratosi in una selva, riceve da un romito l'Orifiamma, la bandiera che simboleggia la fede cristiana. Fiovo sposa Brandoria e conquista tutta la Francia, che si converte al cristianesimo. Intanto col matrimonio di Sanguigno e Soriana, figlia di Fiorenzo, precedente re di Francia ucciso da Fiovo, si dà origine alla casa di Maganza. Gostantino richiama il figlio a Roma, assediata dai saraceni. Fiovo, che aveva già assoggettato Alamanni e Boemi, grazie anche al valore di Riccieri, figlio di Giambarone Scipio, riesce a liberare Roma e succede al padre divenendo imperatore, mentre sul trono di Francia si siede Fiorello, primogenito di Fiovo.

Nel secondo libro il protagonista è Fioravante, figlio di Fiorello, che viene bandito dalla corte per aver offeso il suo precettore. Giunto in Oriente, Fioravante viene messo in prigione. Per fortuna Drusolina, figlia del re Balante, si innamora di lui e lo aiuta a fuggire. Fioravante torna in Francia con Drusolina, che però poco dopo, accusata di adulterio, viene abbandonata in un deserto con i suoi due bambini, che gli vengono sottratti l'uno da un ladro, l'altro da un leone. Quest'ultimo, però, altri non è che San Marco, che si prende cura del bambino e della madre. In seguito, Fioravante riconoscerà i suoi due figli in Gisberto, che ha vissuto a Parigi ignaro dei suoi natali ed erediterà il regno di Francia, e in Ottaviano del Leone.

Nel terzo libro si narrano le vicende di più personaggi: prima le gesta di Ottaviano e di suo figlio Bovetto, che si copre d'onore nelle guerre d'Italia e d'Inghilterra; poi quelle contro il re di Spagna di Gisberto, che, guarito dalla

lebbra, prende in moglie la regina d'Articana. Il loro figlio, Michele, sarà il nuovo re di Francia. Dopo di lui salirà al trono Agnolo Gostantino, padre di Pipino e dunque nonno di Carlo Magno. Agnolo bandisce dalla corte Guidone, figlio di Bovetto, reo di omicidio.

Il quarto libro è dominato dalla figura di Buovo, figlio di Guidone, ucciso dalla giovane moglie Brandoria con la complicità dei maganzesi. Buovo fugge in Oriente dove, divenuto schiavo, si innamora di Drusiana, figlia di re Erminione, promessa sposa al re Marcabruno. Buovo la rapisce poco prima della celebrazione del matrimonio. Sulle loro tracce Marcabruno invia Pulicane, mezzo uomo e mezzo cane, che però diviene amico della coppia di fuggiaschi e sacrifica la sua vita salvando Drusiana costretta a fuggire coi due figli in braccio in seguito all'assalto di due leoni. Buovo, non riuscendo a ritrovare Drusiana e i piccoli Guido e Sinisbaldo, parte alla volta della Francia. Qui uccide la madre e l'amante di lei, Duodo di Maganza. Perse le speranze di ritrovare viva la moglie, sta per sposarsi in seconde nozze con Margherita d'Ungheria, ma all'ultimo ecco sopraggiungere Drusiana, che naturalmente viene accolta con gioia. Vivono felici per diversi anni, fino a che Galione di Maganza uccide Buovo a tradimento. Subito dopo, spira per il dolore la stessa Drusiana.

Nel breve quinto libro Andrea si limita a raccontare la vendetta dei figli di Buovo, che fanno squartare l'omicida del padre.

Il sesto libro è dedicato a Mainetto, il futuro Carlo Magno, figlio di Pipino e di Berta d'Ungheria. Quest'ultima, appena sposa, viene rapita dai maganzesi che l'abbandonano in un bosco e la sostituiscono con la perfida Falisetta, la quale regala a Pipino due figli maschi, Lanfroy e Oldrigi. Durante una caccia Pipino si avventura nel bosco dove è stata abbandonata la moglie; la incontra senza riconoscerla e ha con lei un fugace rapporto, sufficiente, però, per ingravidarla. Scoperto l'inganno, Falisetta viene uccisa sul rogo e i maganzesi esiliati. Più tardi, i due bastardi uccidono Pipino, costringendo il giovane Mainetto a fuggire alla corte di Saragozza, dove sposa segretamente la figlia del re Galerana. Anni dopo, alla testa di un grande esercito, Mainetto sconfigge i fratellastri che usurpavano il trono di Francia. Divenuto re, Carlo esilia la sorella Berta, che si è innamorata di Milone. I due se ne vanno a Sutri, vicino Roma, dove nasce Orlandino, futuro primo paladino di Francia. Passando da Sutri per andare a Roma, ove l'attende il papa per incoronarlo imperatore, Carlo incontra Orlandino e ne apprezza la forza straordinaria. Quando viene a sapere che si tratta di suo nipote, perdona Milone e la sorella, cosicché tutti quanti se ne tornano lieti a Parigi.

È facile notare come vengano replicati indefessamente pochi moduli narrativi, peraltro puntualmente presenti anche negli altri romanzi di Andrea. Le biografie degli eroi (Fiovo, Fioravante, Buovo, Mainetto), ad esempio, sono una la fotocopia dell'altra. Se l'infanzia è sempre costellata da persecuzioni e da ingiustizie, l'adolescenza è vissuta al-

trettanto pericolosamente: i giovani cavalieri sono costretti a soggiornare lontano dalla patria, in incognito e senza mezzi, fin quando le circostanze favorevoli non consentono loro di mettere in mostra la propria forza e il proprio valore, in guerra o durante una giostra. Invariabilmente, lo schema prevede che fiorisca l'amore tra l'eroe e una principessa, che, qualora non sia di fede cristiana, provvederà a convertirsi. Infine, il cavaliere, recuperata la propria identità e operata l'immancabile vendetta, rientrerà in possesso di quello *status* sociale che il destino avverso, agevolato dalle losche trame dei maganzesi, gli aveva sottratto. Eppure, nonostante la rigidità dell'impianto narrativo, Andrea riesce sempre a variare, pur ripetendole, le vicende romanzesche. L'abilità del narratore si misura con la sua capacità di alternare e di intrecciare guerre e ozi di corte, amori e tradimenti, avventurosi viaggi e lunghi assedi. Così Andrea vince la monotonia e non annoia i suoi lettori, che si aspettano di veder soffrire il loro eroe, ma che alla fine vogliono sia la giustizia a trionfare.

Come si è detto, i *Reali* ebbero un grande successo, che pure non fu equivalente, quantomeno fra Quattro e Cinquecento, alla popolarità e alla fortuna editoriale del *Guerrin Meschino*, tradotto in francese già nel 1490 e in spagnolo nel 1512. Disponiamo di oltre una dozzina di manoscritti, nessuno autografo – tra i più interessanti e vetusti il codice 2266 della BRF, datato 1444-45 e fuoriuscito dall'officina dei Benci, nota famiglia fiorentina di copisti – mentre ben nove, un numero davvero ragguardevole, sono gli incunaboli conosciuti del *Guerrino*. La *princeps* risulta stampata a Padova per Bartolomeo Valdezochio nel 1473: per quanto ne sappiamo, è il primo romanzo cavalleresco ad uscire da una tipografia.

Milone e Fenisia, signori di Durazzo, vengono spodestati e messi in prigione. Il loro unico figlio, Guerrino, che ha appena due mesi, viene posto in salvo dalla loro governante, che s'imbarca col piccolo su una nave diretta a Costantinopoli. La nave, però, subisce l'attacco dei pirati. Guerrino viene venduto come schiavo al ricco Epidonio, che lo battezza col nome di Meschino. Durante l'adolescenza Guerrino mette in mostra le sue virtù, tanto che presto entra nelle grazie di Alessandro, figlio dell'imperatore. Il giovane si innamora di Elisena, anch'essa figlia dell'imperatore, ma la sua condizione e le sue oscure origini non gli consentono di chiederla in sposa. Un mago gli consiglia di andare a consultare gli Alberi del Sole e della Luna in Oriente, dai quali potrà conoscere i suoi dati biografici. Inizia un lungo viaggio che produce qualche frutto: il cavaliere, oltre al nome, viene a sapere di essere di stirpe regale. Guerrino riprende a viaggiare e dopo varie avventure sposa Artemisia, figlia del re di Persepoli. Sempre ansioso di conoscere le proprie ori-

gini, parte alla volta dell'Italia per interrogare la Sibilla, dalla quale, però, ottiene solo una misteriosa profezia. Ripreso il cammino verso nord, giunge in Irlanda al Purgatorio di san Patrizio. Da qui, entra nel regno dei morti e visita l'inferno e poi il paradiso terrestre. Messo al corrente da due monaci che i suoi genitori sono ancora vivi, torna a Roma e si aggrega ad una spedizione contro l'Albania. Conquistata Durazzo, liberati Milone e Filesia dalla prigione, l'inchiesta di Guerrino è finalmente conclusa. L'eroe barberiniano vivrà a Taranto con la moglie Artemisia, morta la quale si ritirerà in un eremo.

Col *Guerrino* Andrea ci consegna un perfetto modello di romanzo di iniziazione, oltre che di formazione e di perfezionamento. Il protagonista, ignaro dei suoi natali, afferma: «Io sono il figlio della sventura. Non so chi sono, né da dove vengo, né dove vado». Quella di Guerrino è, dunque, la *quête* più importante: la ricerca di se stessi, delle proprie origini, del proprio ruolo nella società. Difatti, nel corso della storia il personaggio riuscirà a chiarire il suo destino di uomo e di cavaliere. La *quête* di Guerrino si fonda – e non potrebbe essere altrimenti – sulla graduale esperienza delle cose, della vita e della morte, un'esperienza fatta attraverso un lungo itinerario che presuppone, dopo la sosta dell'eroe nel regno diabolico della Sibilla di Norcia, anche un cammino sotterraneo, una visita catartica nell'aldilà. Ascesi dello spirito su una rotta esemplarmente circolare: da Durazzo era stato allontanato in fasce, a Durazzo Guerrino tornerà in qualità di re cristiano. E, per inciso, proprio delle turbolente vicende storiche dei Durazzeschi nell'Italia meridionale potrebbe aver tenuto conto Andrea per l'elaborazione del suo romanzo.

Dunque, Guerrino, *homo viator*, giunge alla conoscenza della propria realtà individuale compiendo un lungo pellegrinaggio attraverso il mondo allora conosciuto, dando l'opportunità al narratore di descrivere uno spazio geografico che va dalle terre orientali all'Irlanda. Doveva essere l'aspetto più seducente per il pubblico del XV secolo: «[...] e tratta di tutte e tre le parti del mondo, cioè d'Africa, Asia' Europia; e tratta degli alberi del sole e delle luna; e tratta della Sibilla, e tratta del purgatorio di San Patrizio [...]», si legge nella rubrica iniziale della copia di mano dei Benci, quasi messaggio promozionale da *tour operator*, certo ancor più allettante verso la fine del Quattrocento quando giungevano le prime notizie della scoperta della nuova frontiera di là dall'oceano. Le nozioni geografiche e topografiche di Andrea, che scrisse il suo romanzo circa un secolo prima del viaggio di Colombo, si dimostrano piuttosto aggiornate, almeno sul piano libresco. Egli, infatti, sembra aver captato le novità proposte

dell'avanguardia culturale umanistica. Certamente aveva presente la *Cosmographia* di Tolomeo nella traduzione di Jacopo d'Angelo da Scarperia e le carte che ne aveva desunte Francesco di Lapacino. Andrea, comunque, fa ricorso soprattutto alla cultura enciclopedica medievale e a testi letterari e scientifici come il *Roman d'Alexandre*, il *Dittamondo* di Fazio degli Uberti, *La composizione del mondo* di Ristoro d'Arezzo, *Il Milione* di Marco Polo. Il suo è un *livre des merveilles* con accurate descrizioni di paesi e popoli, notizie e curiosità folkloristiche, inserti geografici fantastici e leggendari – le popolazioni di Gog e Mogog, la terra dei "Piccinacoli", antenati dei Lillipuziani di Swift, l'Africa misteriosa governata dal Prete Gianni ecc. Tutto ciò convive nelle pagine di Andrea, che probabilmente aveva una conoscenza personale di certi paesaggi italiani: basterà, a provarlo, la puntuale descrizione dell'impervio cammino che conduce alla montagna della Sibilla in Umbria (*Guerrin Meschino*, V, 5-6).

Fascino dei *mirabilia* e scrupolo realistico, itinerari del viaggiatore medievale e pellegrinaggi dell'immaginazione: ancora una volta, dunque, bisogna sottolineare la funzionale, accorta combinazione di diversi elementi – non soltanto letterari – da cui prende vita l'universo romanzesco barberiniano. Il *Guerrin Meschino* più di ogni altro romanzo si presta a mettere in evidenza le qualità narrative di Andrea, la sua abilità nel mescolare, modellare e compattare in forme nuove materiali di provenienza disparata. Ma l'avventuroso *Guerrin Meschino* ci propone di riflesso anche un ritratto del lettore ideale dei romanzi di Andrea. Senza dubbio in questo libro gli intraprendenti mercanti toscani di allora – scaltri paladini del mondo finanziario che per affari battevano le più lontane contrade – potevano rileggere la loro quotidiana epopea in cerca di sempre maggiori fortune. E, a ben vedere, la storia di Guerrino era così dissimile da quella, per fare qualche esempio, di un Francesco Datini o di un Buonaccorso Pitti, mercanti avventurieri che, proprio negli anni in cui Andrea scriveva i suoi romanzi, giovanissimi e con pochi fiorini in tasca si mettevano sulle strade e sui mari del mondo, per tornare dopo decenni nelle loro città natali, illustri di fama e di ricchezze?

Per concludere, due parole su alcuni romanzi anonimi che tradiscono una marcata impostazione barberiniana. Si è già detto che la formidabile operosità di Andrea ha favorito la fioritura di attribuzioni, per così dire riflesse. Sulla base di una somiglianza di temi e di situazioni e di una certa uniformità di stile, invero riscontrabile in un gran numero di romanzi in prosa senza paternità, si è pensato al compilatore della Valdelsa per trovare un autore a testi come il *Rinaldino di Montalbano* o la *Seconda Spagna*, di cui torneremo a parla-

re più avanti. Tuttavia, è soprattutto il *Rambaldo*, conservato nel manoscritto Palatino 578 della BNCF, che ha le più autorevoli credenziali per proporsi, tante sono le sequenze narrative coincidenti, come una sorta di testo preparatorio del *Guerrin Meschino*, più che una mediocre imitazione dello stesso. Il manoscritto, che risale con ogni probabilità al sesto, settimo decennio del Quattrocento, reca la firma di un misterioso «B. citadino fiorentino». Che la B stia per Barberino sarà ipotesi senz'altro da rifiutare; più semplicemente si tratterà dell'iniziale del copista.

Bibliografia essenziale

Sul *Fioravante*, sul *Prodesaggio* e sul *Buovo* veneto in decasillabi cfr. innanzitutto P. RAJNA, *I Reali di Francia. Ricerche intorno ai Reali di Francia seguite dal "Libro delle storie di Fioravante" e dal "Cantare di Bovo d'Antona"*, Romagnoli, Bologna 1872. Sull'altra versione del *Prodesaggio* cfr. G. ALLAIRE, *Un frammento di un romanzo sconosciuto di Andrea da Barberino (?)*, in "Cultura Neolatina", 58, 1998, pp. 101-20. Quanto resta del *Buovo* toscano è stato edito da P. RAJNA, *Frammenti di redazione italiana del "Buovo d'Antona"*, in "Zeitschrift für Romanische Philologie", 12, 1888, pp. 463-510; 15, 1891, pp. 55-87. Aggiustamenti e nuove acquisizioni codicologiche circa la tradizione italiana del *Buovo* si leggono in D. DELCORNO BRANCA, *Fortuna e trasformazioni del Buovo d'Antona*, in *Testi, cotesti e contesti del franco-italiano*, a cura di G. Holtus, H. Krauss, P. Wunderli, Niemeyer, Tübingen 1989, pp. 285-306; EAD., *Un nuovo testimone del "Buovo d'Antona" in ottava rima*, in *Studi in onore di Giorgio Varanini*, in "Italianistica", 21, 1992, pp. 699-713.

Sull'*Aspramonte* toscano in prosa cfr. M. BONI, *L'"Aspramonte" trecentesco in prosa del ms. Add. 10808 del British Museum*, in "Studi mediolatini e volgari", I, 1953, pp. 7-56, mentre per gli spezzoni di romanzo contenuti nel manoscritto N 95 Sup. della BAM, cfr. P. RAJNA, *Due frammenti di romanzi cavallereschi*, in "Rivista di filologia romanza", I, 1872, pp. 163-78. *Li fatti de Spagna* – in merito ai quali cfr. lo studio di L. Flöss, *Dall'epica al romanzo. Tecniche narrative e personaggi nei "Fatti di Spagna"*, in "Medioevo romanzo", 17, 1991, pp. 61-97 – sono stati editi a cura di R. M. Ruggieri: *Li fatti de Spagna. Testo settentrionale trecentesco, già detto "Viaggio di Carlo Magno in Ispagna"*, Società tipografica modenese, Modena 1951.

In generale su Andrea da Barberino cfr. G. VARANINI, *Andrea da Barberino*, in *Dizionario critico della letteratura italiana*, UTET, Torino 1973, I, pp. 65-7. Per le edizioni dei romanzi cfr. ANDREA DA BARBERINO, *Storia di Aiolfo del Barbicone*, a cura di L. Del Prete, Romagnoli, Bologna 1863-64; ID., *Aspramonte*, a cura di M. Boni, Antiquaria Palmaverde, Bologna 1951; ID., *I Reali di Francia*, a cura di G. Gambarin, Laterza, Bari 1947; ID., *Guerrino detto il Meschino*, Bietti, Milano 1935; ID., *Storia di Ugone d'Alvernia*, a cura

di F. Zambrini e A. Bacchi Della Lega, Romagnoli, Bologna 1882 (rist. anastatica, Forni, ivi, 1968). Per i *Reali di Francia* si rimanda al già citato lavoro del Rajna; sul *Guerrin Meschino*, interessanti le letture di F. CARDINI, *Orizzonti geografici e orizzonti mitici nel "Guerrin Meschino"*, in AA.VV., *"Imago mundi". La conoscenza scientifica nel pensiero bassomedievale*, Accademia tudertina, Todi 1983 e G. ALLAIRE, *The Secular Pilgrimage of an Errant Knight: Andrea da Barberino's "Guerrino il Meschino"*, in "Romance Languages Annual", 5, 1993, pp. 148-52.

Sui testi attribuibili ad Andrea cfr. il vasto studio di G. ALLAIRE, *Andrea da Barberino and the Language of Chivarly*, University Press of Florida, Gainesville 1997. Sul *Rambaldo* in particolare cfr. V. BERTOLINI, *Il "Rambaldo" di Andrea da Barberino. Appunti per un'edizione dell'opera*, in "Quaderni di Lingue e Letterature", 16, 1991, pp. 39-89; ID., *Sbarco dei saraceni in Calabria. Vicende e morte di Galaziella*, in "Quaderni di Lingue e Letterature", 19, 1994, pp. 69-96 (trascrive i primi 11 capitoli del romanzo). Cfr., infine, in merito a nuove acquisizioni di codici barberiniani: G. ALLAIRE, *Due testimoni sconosciuti di Andrea da Barberino nel codice barberiniano latino 4101 della Biblioteca Vaticana*, in "Pluteus", 6-7, 1988-89, pp. 121-30; EAD., *Unknown Exemplar of Andrea da Barberino in the Ashburnhan Collection of the Biblioteca Medicea Laurenziana*, in "Scriptorium", 47, 1994, pp. 151-8.

4
Le storie dei paladini di Francia nel XV secolo

4.1
Tra prosa e ottava rima: la produzione cavalleresca nel Quattrocento

I manoscritti sopravvissuti che conservano testi in volgare afferenti al ciclo di Carlo parlano chiaro: spetta alla Toscana, per gran parte del Quattrocento, il ruolo di capitale della letteratura cavalleresca italiana. Due, sostanzialmente, sembrano essere le cause, entrambe agevolate dall'autorità della lingua che si parlava sulle rive dell'Arno, che favorirono questo primato sia nell'ambito della produzione in prosa che in quella in versi: lo straordinario lavoro di riorganizzazione dei materiali carolingi portato a termine da Andrea da Barberino, che educò le successive generazioni di scrittori al riciclaggio delle vecchie partiture romanzesche, e l'efficacia poetico-narrativa dell'ottava rima, nell'ultimo quarto del secolo ulteriormente enfatizzata dall'affermazione della riproduzione a stampa.

Certamente altre realtà, come quella padanoveneta, avevano dato e continueranno a dare un contributo importante alla circolazione e all'affermazione della letteratura cavalleresca, ma già all'inizio del XV secolo è indiscutibile sul piano creativo e quantitativo la supremazia della Toscana, a cui guardavano ormai anche gli scrittori settentrionali. Si ricorderà che Raffaele da Verona apriva l'*Aquilon de Bavière* con un breve preambolo di nove ottave, piccolo antipasto toscaneggiante prima di abbandonarsi alle corpose e farcite portate di una prosa francoveneta ormai in fase occidua. Dopo le sei dedicate all'invocazione religiosa, la settima e l'ottava spese per illustrare sveltamente la materia trattata, l'ultima, la più interessante, era concepita, come sappiamo, a modo di scusante per non avere l'autore la competenza e l'abilità atte a scrivere l'intera storia usufruendo delle «dolce rime d'otto versi». La rinuncia all'uso della lingua volgare e la coscienza della fortuna dell'impianto strofico, che Raffaele prova per un poco a

dominare, nei primi anni del Quattrocento non evidenziano solo i limiti di una scelta ormai stravagante e anacronistica, ma finiscono per simboleggiare retrospettivamente la preminenza acquisita dai modelli strutturali forti della letteratura cavalleresca toscana, il cantare in ottava rima e la prosa di romanzo alla Andrea da Barberino.

Di fronte alla gran messe di documenti letterari anonimi conservati in zibaldoni cavallereschi di spesso controversa ubicazione cronologica, il lavoro dello storico del genere che dall'analisi del pezzo singolo prova ad allargare lo sguardo sull'insieme dei materiali deve necessariamente procedere per selezioni, raggruppamenti e conseguenti approssimazioni statistiche da interpretarsi con cautela e buon senso. Non c'è bisogno di sottolineare che l'indagine codicologica riveste un'importanza fondamentale, anche perché molti testi o non offrono informazioni sulla cronologia, oppure ne comunicano di fuorvianti. Certo è che, quando sono datati o databili con sicurezza, pochi sono i codici che si collocano nella prima parte del Quattrocento; i più risalgono alla seconda metà del secolo, specie agli ultimi tre decenni; altri sono ancora più tardi, addirittura dei primi anni del Cinquecento, pur recando senz'altro dei materiali arcaici. All'ingrosso, comunque, la grande maggioranza dei testi carolingi in prosa ed in ottave di cui ci occuperemo sarà da ascriversi al periodo racchiuso tra il secondo e il terzo quarto del secolo, ovvero tra la generazione di Andrea da Barberino e quella di Luigi Pulci.

Per avere un'idea delle vicende carolinge di più antica militanza possiamo ricorrere, pur senza esagerarne il valore probatorio, alle ottave del *Cantare dei cantari* che, come si è già detto, appartiene alla prima metà del Quattrocento. Nei suoi versi l'anonimo richiama con chiarezza la trama di alcuni romanzi di Andrea da Barberino (*Reali di Francia*, *Aspramonte*, *Nerbonesi*), del *Rinaldo da Montalbano*, della *Spagna*, dell'*Ancroia*, menzionando persino un episodio – l'avvelenamento di Tirante e Anfrosina, coppia di giganti amici di Rinaldo – che si legge nel tardo *Innamoramento di Carlo Magno* (cfr. canto XXVII). La testimonianza offerta dal *Cantare dei cantari* è interessante, ma non sappiamo identificare con precisione la specifica realtà di questi testi: possedendo quasi sempre sia la redazione in versi che quella in prosa, il loro autentico profilo ci sfugge. In effetti, una delle questioni più complesse e infide che si trova ad affrontare lo studioso della letteratura cavalleresca del Quattrocento è proprio quella relativa ai rapporti tra le opere in prosa e quelle in ottava rima che riportano più o meno la medesima trama romanzesca. In linea di principio non sarà azzardato dire che la stagione del romanzo carolingio in prosa volgare – si ricorderà che il *Fioravante* è databile alla metà

del Trecento – anticipa e prepara quella dei poemi in ottava rima, ma a patto che tale asserzione valga come una semplice indicazione di tendenza e non sia utilizzata come un assioma. Quando effettuate, le indagini sulla tradizione dei tracciati narrativi che si dimostrano almeno parzialmente interdipendenti, sia sul piano storico che su quello filologico, hanno offerto un contributo di chiarezza importante, ma non ci consentono di trarre delle conclusioni univoche circa i rapporti tra i testi in ottava rima e quelli in prosa. Le aspirazioni "stemmatiche" vanno spesso deluse e la vera regola è che ogni redazione fa storia a sé: è probabile, insomma, ma non è automatico che dalle redazioni in prosa si passi, con tutte le complicazioni intertestuali del caso, a quelle in versi. Peraltro, si ha difficoltà a stabilire con precisione quando ebbe inizio quest'ultima pratica compositiva di grande rilievo negli annali del genere cavalleresco. È certo, però, che diverrà sistematica negli ultimi tre decenni del secolo XV: difatti, se il primo impulso alla trasposizione in ottava rima fu dato senz'altro dai canterini che riadattavano i romanzi in prosa per il loro pubblico di strada – si pensi alla puntuale versificazione dell'opera di Andrea da Barberino – solo con lo sviluppo dell'editoria, come vedremo, prende il via la sollecita traduzione in versi di tutti i canovacci in prosa disponibili sul mercato.

4.2
Fortuna e sfortuna del romanzo cavalleresco in prosa

Postulato che il romanzo in prosa di matrice carolingia si afferma prima del cantare in ottava rima – quantomeno quello di dimensioni più ampie – ma denunciata anche la difficoltà di ricostruire attendibili cronologie generali, occorrerà allo stesso tempo prendere consapevolezza del depauperamento del patrimonio testuale, in gran parte disperso e fortemente compromesso a causa dell'indifferenza, se non addirittura dell'ostilità, che per secoli ha avvolto queste opere e i codici che le conservano. Siamo privi, purtroppo, di un aggiornato censimento dei manoscritti cavallereschi pervenuti – sulla cui utilità al fine dell'inquadramento storico di questo genere letterario non è necessario dilungarsi – ma, almeno per quel che concerne la produzione toscana, sappiamo di dover ringraziare soprattutto quel bizzarro bibliofilo cui si è già fatto cenno nel primo capitolo, Giovanni di Domenico Mazzuoli, meglio conosciuto col soprannome di Stradino, se possiamo farci un'idea della vitalità dei testi cavallereschi in prosa ben oltre l'età della stampa e del trionfo dell'ottava rima. Alla sua morte, avvenuta a Firenze nel 1549, lo Stradino lasciò al duca Cosi-

mo i volumi accatastati nel suo leggendario "armadiaccio", cosicché molti romanzi cavallereschi, domesticamente definiti dallo Stradino "Rinaldini", poterono trasferirsi nella biblioteca della famiglia Medici e oggi sono per lo più suddivisi tra la BNCF e la BMLF. Non è esagerato affermare che quando i testi che compongono la raccolta del Mazzuoli, oggi quasi interamente inventariata, saranno esaminati a fondo, si potrà scrivere un capitolo decisivo della storia della letteratura cavalleresca.

I codici stradiniani tramandano spesso pezzi unici – si ricordi, ad esempio, il caso dei *Cantari di Febus-el-forte* – e ad essi si deve talora la sopravvivenza di alcuni scrittori minori (Lorenzo Obbizzi e Leonardo Benci, ad esempio, di cui parleremo nel prossimo capitolo). La collezione del Mazzuoli, però, è utile anche perché, come detto, ci consente di verificare la fortuna di quel *cliché* romanzesco che si afferma definitivamente con le narrazioni di Andrea da Barberino. L'autore dei *Reali di Francia*, in effetti, con la sua instancabile opera di adattamento delle partiture carolingie alla temperie culturale della Firenze del tardo Medioevo, più che chiudere aveva aperto una stagione fondamentale della letteratura cavalleresca; ed era inevitabile che in Toscana i testi in prosa impostati secondo dettami diegetici di ascendenza barberiniana fossero destinati a sopravvivere più che altrove, praticamente fino al primo Cinquecento. Come vedremo, gratificando il gusto di un'utenza borghese, scrittori dilettanti e mestieranti continueranno a cimentarsi, privilegiando la forma manoscritta a dispetto della frenetica attività dei tipografi, nella stesura di vasti romanzi in prosa.

Le avventure cavalleresche di Carlo Magno e dei paladini in Spagna, nei territori governati da re Marsilio, sono, come è noto, tra le più celebrate, sia in prosa che in ottava rima, dagli scrittori italiani e già abbiamo avuto modo di citare gli anonimi *Fatti de Spagna* prodotti in area settentrionale nel primo Quattrocento. La *Spagna* toscana in prosa di cui disponiamo è più tarda – si conserva nel manoscritto Mediceo Palatino 101[3] della BMLF, redatto nell'ultimo decennio del Quattrocento; un altro codice, datato 1508 e appartenuto alla Biblioteca Albani, è andato perduto – ma, come gran parte di questa produzione, risalirà probabilmente alla zona mediana del secolo XV. Pur essendo fedele anch'essa ai tracciati dell'*Entrée* e della *Chanson de Roland*, la *Spagna* in prosa ha pochi punti di contatto con il testo di *Li fatti de Spagna*, mentre è addirittura conflittuale il rapporto con la *Spagna* in ottave, di cui riferiremo tra breve, dall'anonimo autore denunciata come inattendibile: «Dice Turpino, lo quale iscrive questa istoria in lingua franciosa, la quale istoria dice in altra forma che non

fa la storia che si iscrive in rima; però, lettore, non ti meravigliare se questo libro divariasse de la istoria di Spagna, ch'è iscritta in rima, però che in questa si scriverà sicondo che si dice che Turpino iscrive in lingua franciosa, e parmi molto più bella e più vera».

Anche la cosiddetta *Seconda Spagna*, conservata, insieme all'*Acquisto di Ponente*, nel manoscritto Sup. 35 della BAM, compilato dal fiorentino Giovanni d'Antonio Scarlatti nel 1470, sarà opera da ascriversi più o meno alla metà del XV secolo. Non è il caso, infatti, di fidarsi dell'*explicit*, secondo il quale *La seconda Spagna* fu «composta per Ugonetto conte di Pietrafitta [...] scudieri del re di Francia», testimone in prima persona dei fatti narrati, al pari di «Aldorieri cittadino di Scalona», autore dell'*Acquisto di Ponente*. Dalla chiusura di quest'ultimo romanzo ricaviamo anche l'avventurosa storia del manoscritto originale, passato prima nelle mani di Amoretto di Parigi, che da «l'arabesco» lo "traslatò" «in francioso», e poi in quelle di «Giovanni, cittadino fiorentino» che, «sendo in Parigi» trovò «questo libretto in casa [di] uno parigino mercatante», operando in seguito la traduzione in italiano e portando il testo a «Firenze a dì 20 di maggio mille dugiento undici». Naturalmente, siamo di fronte a nomi di autori di comodo e ad un delizioso esempio del *topos* del manoscritto ritrovato, utilizzato per dare lustro e un alone di autenticità alla storia. In realtà, la materia contenuta nei testi risale chiaramente al Quattrocento – tra l'altro, nelle descrizioni delle guerre si fanno riferimenti ad armi da fuoco – e la matrice barberiniana è molto evidente, tanto che non mancano puntuali accenni ai *Nerbonesi*.

Proprio ad Andrea da Barberino, del resto, si è pensato come al più accreditato autore delle vicende romanzesche in terra di Spagna. Abbiamo già avuto modo di accennare ai numerosi casi di attribuzione che hanno coinvolto il narratore della Valdelsa, spesso trasformato in una sorta di catalizzatore cavalleresco, un comodo Omero medievale intorno al quale si possono ricucire le sparse fila di innumerevoli trame senza nome. In realtà, salvo il *Rambaldo*, che, pur con qualche dubbio residuo, si può collocare tra le opere del prolifico scrittore, gli altri testi che con minore o maggiore disinvoltura gli sono stati assegnati andranno visti al più come apocrifi barberiniani, nel senso che delle opere di Andrea conservano religiosamente tutti i crismi strutturali, tematici, linguistici. Si prenda, ad esempio, il *Fortunato*, testo anonimo che pure non è mai stato accostato al nome di Andrea. Conservato nel manoscritto Panciatichiano 36 della BNCF, mutilo sia all'inizio che alla fine, il romanzo narra in perfetto stile barberiano una storia molto simile a quella del *Guerrino* – e dunque del *Rambaldo* – incentrata sulla *queste* dei genitori e movimentata da lunghi

viaggi in terre remote, uno dei quali tocca nientemeno che le falde del monte del Paradiso. Eppure, se questi dovessero essere gli indizi sufficienti per ricondurre un anonimo romanzo in prosa di materia carolingia nell'alveo della produzione di Andrea, saremmo costretti ad attribuirgli la totalità o quasi dei testi cavallereschi che ci sono pervenuti.

Tra le prose di romanzo immediatamente successive, se non contemporanee, alle compilazioni di Andrea da Barberino, va annoverata quella che ha per protagonista Dudone conservata nel codice Add. 10808 della BLL, risalente ai primi decenni del Quattrocento. Il testo, anonimo e di fattura abbastanza rozza, ha molti punti in comune con il *Rinaldo di Montalbano* e con il *Danese* e ci offre una chiara testimonianza del già raggiunto livello di codificazione dei contenuti romanzeschi. Degni di menzione, comunque, sia il rilievo narrativo affidato a certi personaggi – come Malagigi, già ritratto nei panni del geniale trasformista che ha al suo servizio un'intera schiera di diavoli – sia l'avanzato stadio di fusione di tematiche carolingie e arturiane. Basterà, in proposito, rinviare ai comportamenti e alle consapevoli affermazioni di Falserone e di Rinaldo, entrambi innamorati della bella Rossetta e pronti a sfidarsi «al modo de' cavalieri eranti che combattieno per amore di dama».

Parimenti incentrato sulle gesta di un paladino d'illustre seme e ricco di episodi sentimentali, nonché condito da vivaci spunti novellistici, è il *Rinaldino da Montalbano*. Le vicende di questo ennesimo figliolo del nipote di Carlo si leggono nel manoscritto Magliabechiano XXIV 147 della BNCF, assegnabile alla seconda metà del XV secolo, e sono così rigorosamente barberiniane che, come anticipato, alcuni studiosi hanno di nuovo evocato il nome di Andrea.

4.3
La saga rinaldiana

Rinaldo, nipote dell'imperatore e cugino di Orlando, guascone e ribelle, sempre pronto ad alternare l'impresa militare a quella d'alcova, era senz'altro il personaggio più amato dal pubblico. Gran parte delle avventure cavalleresche giunte sino a noi lo vede protagonista assoluto e non sorprende che intorno al suo nome sia stata costruita un'interminabile saga. Se, difatti, *Rinaldo da Montalbano* è il titolo sotto cui si tramanda un romanzo che si dovrà considerare una sorta di archetipo sia sul piano dei contenuti – vi si narra la difficile infanzia dell'eroe, la sua inimicizia con Gano, i conflittuali rapporti con l'imperatore e altri cruciali episodi della vita di Rinaldo che fanno parte

della più consolidata memoria cavalleresca – che su quello della struttura narrativa – si pensi solo all'importanza delle digressioni orientali dei paladini, propedeutiche allo sviluppo di sempre nuove vicende di amore e di guerra – *Storie di Rinaldo da Montalbano* è il titolo generale e cumulativo sotto il quale si conservano le puntate di una serie di romanzi potenzialmente infinita.

I testi afferenti alle *Storie di Rinaldo da Montalbano*, la cui stesura si deve ad anonimi scrittori toscani del XV secolo, sono sopravvissuti in zibaldoni manoscritti ancora quasi del tutto trascurati dagli studiosi. Questa inadempienza, al di là dello storico disinteresse nei confronti di questo tipo di produzione letteraria, può essere per certi versi giustificata: districarsi in queste selve romanzesche non è semplice, anche perché, come si è detto più volte, non è in nostro possesso tutto quanto fu allora elaborato. Ciò che per i lettori dell'epoca doveva risultare chiarissimo, spesso resta per noi misterioso. È come se tra cinque secoli si tentasse di indagare – mi sia permesso il paragone, banale ma calzante – intorno ad uno dei tanti *serial* televisivi che annoverano centinaia di episodi e si dovessero ricostruire trama e personaggi con il soccorso di una dozzina di puntate. Così, questi romanzi presi singolarmente ci appaiono talora come testimoni di una tradizione frammentata, sconclusionati relitti riemersi da un fondale letterario ormai impenetrabile. Eppure, proprio dall'intelligenza di quanto ci resta del ciclo delle *Storie di Rinaldo* è opportuno partire per valutare non solo le tecniche di trasmissione di episodi e situazioni stereotipate, di caratteri e tipologie di personaggi, ma anche per apprezzare con maggiore consapevolezza critica le operazioni letterarie compiute dagli scrittori di qualità, in primo luogo Pulci e Boiardo.

I manoscritti che conservano i libri ascrivibili senza discussione al filone delle *Storie di Rinaldo* sono cinque: un Riccardiano – segnato 1904 – e quattro Laurenziani – Pluteo XLII, 37; Pluteo LXI, 40; Pluteo LXXXIX, 64 inf.; Mediceo Palatino 101[4]. Dell'esistenza di un altro codice oggi perduto offre testimonianza il repertorio di locuzioni e frasi ricavato dal primo libro delle *Storie di Rinaldo* conservato nel manoscritto Riccardiano 2197 di mano di Leonardo Salviati. Quattro dei cinque codici superstiti sono datati o facilmente databili tra la fine del Quattrocento e il primo decennio del Cinquecento; il Pluteo LXI, 40, invece, risalente più o meno alla metà del secolo XV, ci consente di avvicinarci al periodo nel quale plausibilmente questi romanzi furono pensati e scritti, sulla scia del successo delle opere di Andrea da Barberino. Non tutti i manoscritti sopra elencati conservano gli stessi libri. Il Pluteo XLII, 37 e il Pluteo LXXXIX, 64 inf. riportano rispettiva-

mente i libri I-V e I-III; il Mediceo Palatino 101[4], il Pluteo LXI, 40 e il Riccardiano 1904 i libri V-VII. Il primo ed il secondo libro sono dedicati a Rinaldo, del quale si narra la turbolenta *enfance*, vissuta con i fratelli lontano dalla corte di Carlo Magno, e la giovinezza, densa di brillanti avventure, virtualmente chiusa allorquando il signore di Montalbano sposa Clarice. Se il primo libro appare immune nella sostanza da contagi con materiali d'oltralpe, il secondo si ricollega e si mescola a quanto già offerto nelle redazioni del *Renaut de Montauban*. Il terzo libro della saga, invece, risulta incentrato sulla figura di Uggieri il Danese, il fortissimo gigante che, dopo essere stato molti anni in prigione a causa di un litigio con l'imperatore, salva la cristianità uccidendo il terribile re Bravieri. A questi tre libri, che rappresentano con ogni probabilità il nucleo originario delle *Storie di Rinaldo* e sono collocabili entro la prima parte del Quattrocento, se ne accodano altri secondo un ordine che non si presenta univoco. Mentre non possono esserci discussioni sul quarto libro, unicamente conservato nel Pluteo XLII, 37 e intitolato *Dodonello di Mombello*, sul quinto si registrano discordanti indicazioni: nel manoscritto appena citato il quinto libro è incentrato su avventure che si ricollegano a quanto narrato nel terzo libro; nei tre manoscritti che conservano i libri V-VII delle *Storie di Rinaldo*, invece, si ha come quinto libro un romanzo intitolato *Il castello di Teris*, a seguito del quale si leggono il *Rubion d'Anferna* e *I vanti di Dionesta*.

L'analisi dei codici può darci un'idea della compatta struttura romanzesca che teneva insieme diverse opere, una collana consequenziale di sette, otto e forse più libri posti sotto l'insegna del sire di Montalbano. In effetti questi romanzi, solo all'apparenza semplicemente giustapposti, sono in realtà interdipendenti, formano nell'insieme un unico, enorme sistema narrativo, una sorta di organismo letterario che ha la capacità di autogenerarsi senza sosta, dato che ogni testo si allaccia alla trama precedente, si inserisce in un preciso e preordinato spazio diegetico preparandone a sua volta un altro. La perfetta dimestichezza con i tracciati pregressi e con le genealogie degli eroi carolingi permette allo scrittore – o, più probabilmente, agli scrittori – di concepire illimitate serie romanzesche che si basano il più delle volte sulle gesta degli epigoni, sui figli dei prodi sia cristiani che pagani. Regolarmente sconfitti e massacrati, generazione dopo generazione i volitivi saracini sono impegnati in progetti di vendetta sempre rinnovabili, come rinnovabile è il "cast" cristiano dei bastardi, che affiancano gli illustri padri cristallizzati nella loro eterna giovinezza.

Dunque, i libri afferenti alle *Storie di Rinaldo* sono articolati in-

torno a dei veri e propri principi di determinazione narrativa che consentono di far scaturire le vicende l'una dall'altra: ad esempio, nel quarto libro, il *Dodonello di Mombello*, assistiamo alla storia d'amore tra il Danese e Candora (cap. XXII), ma sul piano dell'affabulazione i frutti di questo rapporto maturano nel *Castello di Teris*, quando Dodone, figlio per l'appunto del cavaliere cristiano e della principessa pagana, diviene il protagonista, raggiunta la maggiore età, della seconda parte del romanzo. Sempre nel *Dodonello di Mombello* registriamo un'analoga avventura erotica, che stavolta vede protagonisti Rinaldo e Costanza (capp. X-XVI). Anche in questo caso la relazione è foriera di ulteriori sviluppi narrativi, come spiega l'autore: «La reyna Gostanza ingravidò, di chui nacque poi uno figliuolo ch'ebbe nome Ghuidone Selvaggio, come la storia dichiara». Negli altri libri del ciclo rinaldiano sopra esplicato non troviamo menzione del più famoso tra i figli illegittimi di Rinaldo, di cui si ricorderà anche l'Ariosto. Si tratta ampiamente di lui, però, in un romanzo contenuto nel manoscritto Mediceo Palatino 101[1], intitolato, secondo l'indicazione dello Stradino, *Baldo da Fiore*, la cui materia è, grosso modo, quella dell'*Ancroia* in ottava rima. Leggendo il *Baldo da Fiore*, benché mutilo della prima parte, si ha la certezza che l'autore è partito dall'imbeccata narrativa presente nel *Dodonello di Mombello*. Dunque, è lecito inserire anche il *Baldo da Fiore* in quella medesima costellazione romanzesca genericamente intitolata a Rinaldo di Montalbano; di conseguenza, non si potrà fare a meno di ritenere parti integranti del ciclo anche quei testi che nel Mediceo Palatino 101[1] seguono la puntata dedicata a Guidon Selvaggio, intitolati rispettivamente *L'Imperatore d'Aldelia e di Fiordigrana*; *Calidonia*; *Il castello del gran lago e dei tre persiani*. È facile prevedere che questi romanzi, se studiati approfonditamente, svelerebbero altri rapporti intertestuali, nuove arzigogolate genealogie, e ci direbbero anche qualcosa in più, probabilmente, sulle storie cavalleresche in ottava rima elaborate dei canterini.

4.4
Aspetti e caratteri del testo carolingio in ottava rima

Come sappiamo, nell'età in cui la classe intellettuale, rileggendo in chiave moderna le vestigia culturali del mondo classico, maturava i principi dell'Umanesimo civile e letterario, la produzione cavalleresca, ben lontana nello spirito e nella forma dalle colte e raffinate opere in lingua greca e latina scritte dagli emuli di Platone e di Callimaco, di Cicerone e di Catullo, e di conseguenza relegata tra i favolosi e rozzi trattenimenti degli ignoranti, mantenne una notevole vitalità trovando

i suoi operatori tra la folla per lo più anonima dei cantori in panca e suscitando l'interesse di un pubblico vasto e non esclusivamente di estrazione popolare. Gli umanisti però non perdono occasione per denigrare le storie dei paladini e per mostrarci, con palese disprezzo, le platee estasiate e commosse, gli utenti di piazza ingenui e ridicoli. Poggio Bracciolini, ad esempio, in una delle sue facezie narra di un uomo che torna a casa disperato per esser venuto a conoscenza con sette secoli di ritardo della morte di Orlando; in un'altra, invece, il dotto valdarnese racconta di uno spettatore che dilapida tutti i suoi denari pur di rimandare, giorno dopo giorno, l'uccisione di Ettore promessa dallo scaltro canterino. Certo, canzonature degli umanisti a parte, è la primitiva semplicità dei testi che ci svela il livello culturale della gran parte dei destinatari, la «bona gente» alla quale in prima istanza si rivolgevano i canterini.

Un'arte povera, come si è già detto, quella di questi anonimi intagliatori d'ottave, che elude l'invenzione per privilegiare la serialità, il continuo riciclaggio di materiali romanzeschi, i triti campionari formulari, la ritualità espressiva e lo sfruttamento senza risparmio dei motivi topici. Naturalmente, occorre distinguere e valutare le differenze, che pure in questo genere in apparenza così uniforme sul piano qualitativo non mancano, ma allo stesso tempo si possono rilevare alcune invariabili peculiarità che esplicano bene l'alto livello di codificazione del prodotto canterino. Ogni testo cavalleresco in ottava rima, quali che siano le dimensioni, si apre con un'invocazione religiosa – di preferenza alla Vergine – la cui lunghezza varia di solito da una a tre ottave; in modo analogo, il cantare si chiude con una sintetica preghiera rivolta alla divinità e con il saluto agli ascoltatori. Esordio e congedo segnalano la naturale predisposizione all'oralità di questi testi, confermata dai continui ammicchi al pubblico, invitato alla compostezza e al silenzio, ma sollecitato anche a partecipare emotivamente alla storia, a meravigliarsi di fronte ai colpi smisurati dei prodi o alla celestiale bellezza di una saracina, a ricordare episodi precedentemente narrati. Giudicando dalla lunghezza media dei cantari – una cinquantina di ottave – la recitazione doveva durare all'incirca un'ora, ma poteva protrarsi per più tempo e magari per più giorni consecutivi se l'opera era di ampie dimensioni. E un'opera che incontrava il gradimento degli spettatori poteva essere replicata più volte nel corso degli anni: ad esempio, nel "cartellone" di San Martino la riduzione in ottava rima dei *Reali di Francia* firmata dall'Altissimo, noto canterino di Firenze, fu presente per più di vent'anni.

Questi artisti di strada, come dimostrato dal più volte menzionato *Cantare dei cantari*, avevano a disposizione un repertorio piuttosto

eterogeneo, ma il pezzo forte erano proprio le storie dei paladini che, restando fedeli a pochi snodi diegetici, ad immodificabili stereotipi tematici, si assomigliavano tutte. In effetti, non è arduo fare un elenco degli ingredienti fondamentali di ogni testo cavalleresco d'ispirazione carolingia: la dabbenaggine di Carlo Magno che agevola le losche trame ordite da Gano, le avventure in Oriente propedeutiche agli amori tempestosi di Rinaldo, le diavolerie di Malagigi che tolgono dai pasticci i cavalieri cristiani, i lunghi duelli e le ancor più lunghe battaglie, le giostre organizzate dai re saraceni per trovare un marito valente alle proprie figlie, gli sterminati eserciti pagani e i loro rabbiosi condottieri sempre pronti ad invadere l'Europa. Tutti i personaggi, non solo i paladini, appartengono a specifiche tipologie e assolvono sempre alle stesse funzioni narrative. Ad esempio, il guerriero saraceno o l'amazzone d'ispirazione epica – che avrà molta fortuna in questo genere letterario, almeno fino alla Clorinda del Tasso: basterà ricordare, tra le altre, la Regina Ancroia e la Dama Rovenza degli omonimi testi cavallereschi, l'Antea del Pulci, la Marfisa del Boiardo e dell'Ariosto ecc. – dopo aver seminato un po' di scompiglio tra le fila cristiane, sono destinati a morte certa; la giovane pagana innamorata, invece, sarà sempre pronta a battezzarsi pur di concedersi all'eroe di passaggio, al cavaliere carolingio che magari ha salvato dalla prigione o da altra situazione difficile. È semplice, dunque, per il canterino operare una continua clonazione di questi tipi che, mantenendo immutato il proprio codice di comportamento, cambiano soltanto il nome; ed è altrettanto agevole dare continuità narrativa a questi episodi. Come si è già potuto osservare analizzando le *Storie di Rinaldo*, il cavaliere ucciso (o la dama guerriera) potrà essere vendicato da un figlio o da altri sovrani pagani che promuoveranno l'ennesimo passaggio in Occidente, mentre la relazione tra il paladino e la saracina produrrà un nuovo personaggio pronto, di lì a poco, ad illustrare le schiere cristiane.

Tra i materiali carolingi in ottava rima che ci sono pervenuti si possono rilevare delle diversità che consentono un inquadramento meno confuso di questa produzione letteraria. Una distinzione che è opportuno fare è quella relativa alla lunghezza del testo: evidentemente, un cantare di una cinquantina o, al più, di un centinaio di ottave non può essere considerato alla stregua di un testo che di ottave ne può contare qualche migliaio. Sebbene sul piano stilistico non si notino differenze sostanziali, siano rivolti alla medesima utenza e cronologicamente possano risultare più o meno contemporanei, la struttura narrativa dei testi di maggior consistenza è per forza di cose più complessa e possiede le caratteristiche di ciò che potremmo defi-

nire più propriamente poema o romanzo, anziché cantare cavalleresco. Non siamo in grado di affermare con certezza che le opere più smilze e meno elaborate sono anche le più arcaiche, benché in linea di massima sia un'ipotesi plausibile e confortata da un dato di fatto: mentre qualche breve cantare cavalleresco è sicuramente databile fra la seconda e la terza decade del secolo XV, nessuno dei testi più ampi sulla base delle indicazioni codicologiche può essere confinato in anni troppo lontani dalla metà del Quattrocento. E di ciò, in virtù del condivisibile criterio che assegna ad un cantare – o poema o romanzo che sia – l'età del manoscritto più antico che lo conserva, bisogna senz'altro tener conto. Si aggiunga, inoltre, che quando di uno stessa opera circolano versioni di diversa entità, quelle composte di un numero superiore di ottave risultano spesso, come vedremo, *recentiores* rispetto alle redazioni minori.

4.5
Cantari e poemi del medio Quattrocento

Tra i cantari più vetusti di piccole dimensioni, oltre al già ricordato *Cantare dei cantari*, troviamo il *Vanto dei paladini*, di cui si conservano redazioni incomplete nel più volte citato codice N 95 Sup. della BAM (sei ottave), nel Canoniciano Italico 102 della BLO (sei ottave), nel 2829 della BRF (dieci ottave). Nelle edizioni a stampa, invece, il cantare conta dodici ottave, ognuna delle quali dedicata alla presentazione di un paladino. C'è poi la *Sala di Malagigi*, che varia dalle trentanove ottave del manoscritto 1091 della BRF, datato 1459, alle novantasei del 2816, sempre della BRF, e delle edizioni cinquecentesche. Sempre nel manoscritto 1091 della BRF troviamo il fortunatissimo *Cantare del Padiglione di Mambrino* (ma il testo si tramanda anche con altri titoli: *Padiglione di Carlo Magno*, ad esempio), suddiviso in ventitré ottave, presente in varie redazioni in moltissimi codici, come il 1717 della BRF e il Mediceo Palatino 101[3] della BMLF. Vi sono poi altri brevi cantari di cui non è sopravvissuta alcuna redazione manoscritta, ma che si possono ritenere sostanzialmente coevi ai precedenti, come il *Fioretto dei paladini*, che conta nei due incunaboli pervenuti centoquattro ottave, mentre nelle edizioni del Cinquecento ne annovera centotrentadue. Probabilmente più tardi sono invece la *Bradiamonte* (nelle più antiche edizioni si contano centoventisei ottave; nel Cinquecento cominciano a circolare redazioni più brevi in ottantotto e settantacinque ottave) e l'interessante *Storia di Milone e Berta* (varia, anche di molto, da edizione a edizione il numero delle ottave; la più breve, in cento ottave, sembra essere la più antica) che docu-

menta l'infanzia birichina di Orlando trascorsa a Sutri. Come si vede, le differenti versioni a stampa di questi cantari minori ci offrono limpida testimonianza della frenetica attività dei mestieranti dell'ottava rima, sempre pronti, a seconda delle esigenze editoriali, a scorciare o a rimpolpare un testo.

Per quanto ci permettono di stabilire i codici, come si è già detto, è intorno alla metà del Quattrocento che cominciano ad essere composti e a circolare testi carolingi di più robusta consistenza, la cui produzione va poi avanti ininterrottamente per tutto il secolo e oltre. Si tratta talora di opere che hanno avuto una rilevante importanza nella storia della letteratura cavalleresca, come i celebri *Cantari di Rinaldo* contenuti nel manoscritto Palatino 364 della BNCF (l'opera completa annovera cinquantuno cantari; un frammento di nove cantari è conservato nel codice 683 della BRF), o la *Spagna*, di cui si conservano, oltre a quella anomala e tarda contenuta nel codice II.I.57 della BNCF, due redazioni: la "maggiore" in quaranta, o in trentanove cantari, di origine toscana, databile alla seconda metà del Quattrocento e attestata in cinque manoscritti – Parigino Ital. 567 e Parigino Ital. 395 della BNP; Pluteo XC, inf. 39 della BMLF; 2869 della BRF; 44. D. 16 della BCR – e la "minore" in trentaquattro cantari, di estrazione padana, che si legge nel codice di pregio CL. II, 132 della BCF, redatto e miniato nel 1453 per un lettore d'eccezione, Borso d'Este. Per inciso, si aggiungerà che, sulla base delle divergenze tra le due redazioni della *Spagna*, molto si è discusso, senza però giungere a risultati convincenti, in merito all'individualità di due testi apparentemente autonomi incentrati l'uno sul celebre duello tra Orlando e Ferraù, l'altro sul drammatico esito della battaglia di Roncisvalle: si tratterebbe, per l'appunto, di cantari che i critici hanno intitolato rispettivamente *Il combattimento di Orlando e Ferraù* e *La rotta di Roncisvalle*.

Sempre collocabili più o meno nella parte mediana del secolo XV sono poi i *Cantari d'Aspramonte* (ventiquattro cantari, con una scansione di ottave molto regolare, tra cinquantaquattro e sessanta) del manoscritto mutilo e lacunoso Magliabechiano VII 682 della BNCF, una redazione molto diversa da quella che verrà più volte stampata a partire dal 1490; i *Cantari di Fierabraccia* (tredici cantari, ognuno di quaranta ottave, tranne l'ultimo, che ne annovera cinquantacinque) contenuti nel manoscritto 1144 della BRF e, in altra versione, nel codice acefalo 6208 della BGV; e, ancora, il *Danese*, mutilo nelle più arcaiche redazioni riportate dai manoscritti II. II. 31 (diciassette cantari) della BNCF e Mediceo Palatino 95 (nove cantari) della BMLF, completo nel codice M. A. 563 della BCB, datato 1477; l'*Ancroia* "minore" in nove cantari – ma tutti, tranne l'ultimo, abbondantemente oltre le

cento ottave – del codice 1163 della BRF, assai differente dalla versione vulgata che potrà vantare grandi tirature fra Quattro e Cinquecento, la cui prima attestazione, pur limitata ad un frammento di quattrocentottantasette ottave non suddivise in cantari, si legge nel codice Cicogna 2546 della BMCV. Conserva per intero l'*Ancroia* il manoscritto Canoniciano Italico 102, datato 1474, della BLO, biblioteca, quest'ultima, nella quale ha trovato ricovero anche una versione mutila dell'*Altobello* tramandata dal Canoniciano Italico 42, probabilmente un po' più tarda rispetto ai testi sopra citati, così come più tardi sembrerebbero il *Rinaldino di Montalbano*, suddiviso in tre libri, fedele trasposizione in ottava rima del testo omonimo in prosa già ricordato, tràdita nel manoscritto II. II. 29 della BNCF, il *Drusiano dal Leone* (quindici cantari) riportato nel codice Landau Finaly 212 della BNCF, il *Gisberto di Moscona* (ottocentocinquantasei ottave senza alcuna distinzione di cantari), conservato in due manoscritti, sempre della BNCF, il Magliabechiano VII 761 e il Panciatichiano 37. Solo un accenno, per il momento, al cosiddetto *Cantare di Orlando*, contenuto nel manoscritto Mediceo Palatino 78 della BMLF redatto sullo scorcio del Quattrocento, benché la materia sia certamente più arcaica: di questo testo in sessantuno cantari, divenuto celebre per i suoi rapporti col *Morgante*, ritorneremo a parlare ampiamente nel capitolo dedicato a Luigi Pulci.

Bibliografia essenziale

Sullo Stradino e la sua biblioteca cfr. C. MASARO, *Un episodio della cultura volgare nella Firenze Medicea: la biblioteca dello Stradino*, in "Alfabetismo e cultura scritta", nuova serie, 4, 1992, pp. 5-49. *La seconda Spagna* e *L'acquisto di Ponente* sono stati editi a cura di A. Ceruti, Romagnoli, Bologna 1871 (rist. anastatica Forni, ivi 1968), mentre per il testo che ha per protagonista Dodone cfr. *Romanzo cavalleresco inedito (British Library Add. MS 10808)*, a cura di A. Forni Marmocchi, Pàtron, Bologna 1989; l'edizione era stata preceduta da un vasto studio: A. FORNI MARMOCCHI, *Il romanzo cavalleresco inedito conservato nella seconda parte del ms. Add. 10808 del British Museum*, in "Atti dell'Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali, Memorie", 71, 1976-77 (Bologna 1977). La *Storia di Rinaldino di Montalbano* si legge a cura di C. Minutoli, Romagnoli, Bologna 1865.

Né il *Fortunato*, né la *Spagna* in prosa sono stati editi, così come nessuno dei romanzi afferenti al ciclo delle *Storie di Rinaldo da Montalbano*. Sui primi tre libri del ciclo cfr. comunque: P. RAJNA, *Rinaldo da Montalbano*, in "Propugnatore", 3, 1870, pp. 213-41 e 58-127 e ID., *Uggieri il Danese nella letteratura romanzesca degli italiani*, in "Romania", 2, 1873, pp. 153-69; 3,

1874, pp. 31-77; 4, 1875, pp. 398-446 (ora entrambi in ID., *Scritti di filologia e linguistica italiana e romanza*, Salerno, Roma 1998, vol. I, rispettivamente alle pp. 101-89 e 370-511). Cfr., infine, A. MOROSI, *Breve storia della "Storia di Rinaldo"*, in "Interpres", 1, 1978, pp. 285-93. Sul piccolo spezzone conservato nel manoscritto 2197 della BRF, cfr. E. MELLI, *Estratti di un perduto codice del "Rinaldo da Montalbano"*, in "Convivium", 3, 1961, pp. 326-34.

Sui cantari e la letteratura canterina in generale si rimanda alla bibliografia del I capitolo, limitandoci ad aggiungere gli studi di C. DIONISOTTI, *Appunti su antichi testi*, in "Italia Medievale e Umanistica", 7, 1964, pp. 77-131; ID., *Appunti su cantari e romanzi*, ivi, 32, 1989, pp. 227-61. In merito alla datazione dei cantari restano fondamentali le osservazioni di D. DE ROBERTIS, *Problemi di metodo dell'edizione dei cantari*, in AA.VV., *Studi e problemi di critica testuale*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1961, pp. 119-38, poi in ID., *Editi e rari. Studi sulla tradizione letteraria tra Tre e Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1975, pp. 91-109.

Sulle marche di oralità nella produzione cavalleresca cfr. G. BRONZINI, *Tradizione di stile aedico dai cantari al "Furioso"*, Olschki, Firenze 1966. Sugli stereotipi strutturali ed espressivi della letteratura canterina cfr. M. C. CABANI, *Le forme del cantare epico-cavalleresco*, Pacini-Fazzi, Lucca 1988; in particolare sulle tipologie dei proemi cfr. O. VISANI, *La tecnica dell'esordio nel poema cavalleresco dai cantari all'Ariosto*, in "Schifanoia", 3, 1987, pp. 45-84. Sui personaggi principali delle storie carolingie cfr. C. DESOLE, *Repertorio ragionato dei personaggi citati nei principali Cantari cavallereschi italiani*, Edizioni Dell'Orso, Alessandria 1995.

Venendo ai testi, il *Vanto dei Paladini*, la *Storia di Milone e Berta*, il *Fioretto dei paladini*, la *Bradiamonte*, nonché alcuni stralci del *Gisberto di Moscona* si leggono in *Cantari cavallereschi dei secoli XV e XVI*, a cura di G. Barini, Regia commissione per i testi di lingua delle province dell'Emilia, Bologna 1905, rispettivamente alle pp. 33-41, 43-78, 79-131, 159-204, 261-9. Cfr. inoltre: *La sala di Malagigi. Cantare cavalleresco*, edito a cura di P. Rajna, Tipografia Galeati e figlio, Imola 1871; *Padiglione di Mambrino*, a cura di O. Targioni Tozzetti, F. Vigo, Livorno 1874.

Per i *Cantari di Rinaldo* e la *Spagna*, cfr. le seguenti edizioni, di fondamentale importanza anche per l'accurato studio dell'intera tradizione: *Cantari di Rinaldo da Monte Albano*, a cura di E. Melli, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1973; *La Spagna. Poema cavalleresco del XIV secolo*, a cura di M. Catalano, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1939-40 (in appendice il Catalano pubblica anche *La rotta di Roncisvalle*). Cfr. inoltre: *Cantari d'Aspramonte inediti (Magl. VII 682)*, a cura di A. Fassò, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1981; *El cantare di Fierabraccia et Ulivieri, italienische Bearbeitund der Chanson de geste Fierabras*, hrsg. von E. Stengel, C. Buhlmann, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, Marburg 1882; *Cantari di Fierabraccia e Ulivieri*, testo mediano inedito a cura di E. Melli, Pàtron, Bologna 1984; *"Orlando", die Vorlage zu Pulci's "Morgante"*, zum ersten Mal hrsg. von J. Hubscher, in "Ausgaben und Abhandlungen aus den Gebiete

der romanischen Philologie", LX, N. G. Elwert'sche Verlagsbuchhandlung, Marburg 1886.

Non vi sono edizioni moderne del *Danese*, dell'*Ancroia*, dell'*Altobello*, del *Drusiano del leone*, del *Rinaldino da Montalbano*. Analizza le molte versioni del *Cantare del Padiglione* G. ALLAIRE, *Un manoscritto del "Cantare del Padiglione" (Cod. Riccardiano 1771)*, in "Studi mediolatini e volgari", 37, 1991, pp. 9-30. Sulla tradizione manoscritta dei *Cantari d'Aspramonte*, dei *Cantari di Fierabraccia e Ulivieri* e dell'*Ancroia* cfr. rispettivamente M. BONI, *L'"Aspramonte" quattrocentesco in ottave*, in *Studi in onore di Carlo Pellegrini*, Soc. editrice internazionale, Torino 1963, pp. 43-59; E. MELLI, *La redazione dei "Cantari di Fierabraccia e Ulivieri" contenuta nell'"Innamoramento di Rinaldo da Monte Albano"*, in "Atti della Accademia delle Scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di Scienze Morali, Rendiconti", 57, 1978-79, pp. 75-96; M. VILLORESI, *Per lo studio delle relazioni fra il "Danese" e la "Reina Ancroia" e altri casi di intertestualità nel romanzo cavalleresco del Quattrocento*, in "Interpres", 14, 1994, pp. 107-51.

5

Il romanzo cavalleresco in Toscana nel secondo Quattrocento

5.1
Ludi cavallereschi nella Firenze del Magnifico

Eccezion fatta per il *Morgante* di Luigi Pulci (1432-1484), nella Firenze del Magnifico la letteratura cavalleresca sembra essere all'apparenza un genere poco praticato e ancor meno apprezzato, pascolo esclusivo di quel pubblico di palato grosso che si riuniva in San Martino, luogo deputato alle *performances* dei cantori in panca, vittime predilette, insieme al loro repertorio, degli spocchiosi e disgustati commenti degli umanisti. In realtà, si tratta di un'impressione che, se non del tutto, è in gran parte errata, ed è smentita, come vedremo, sia dal gran numero di romanzi e cantari che si continuano a scrivere, sia dall'interesse manifestato dalla società dominante nei confronti della cultura cortese, comprendente anche i cavalieri di carta e le loro avventure di guerra e d'amore.

D'altra parte, la vocazione cavalleresca dei fiorentini aveva radici antichissime e, pur mutando le contingenze storiche e sociali, non era mai venuta meno. Se nella prima parte del Duecento, nella Firenze «sobria e pudica» rievocata nostalgicamente da Dante attraverso le parole di Cacciaguida, le brigate di giovani erano intitolate alla Tavola Rotonda, nel corso dei due secoli successivi la moda delle costumanze cortesi e la passione per i simboli cavallereschi prenderanno ancor più vigore. Inevitabilmente l'araldica assecondava le velleità della «gente nova», degli arricchiti di fresco che non potevano vantare una prosapia illustre, tanto che, a sentire il Sacchetti, per la loro smania di dotarsi dell'arme gentilizia i fiorentini avevano trasformato la cavalleria in «cacaleria». E il popolare scrittore, sempre prendendosi beffe della vanagloria militare dei fiorentini, poteva affermare in un sonetto che ogni suo concittadino, quantomeno a parole, era in grado di vincere «Tristano, Lancillotto e i cavalieri / del re Artù e tutta baronia». In altre parole, si trattava di sentimenti cavallereschi

più virtuali che sostanziali: forse anche per questo i fiorentini amavano più di altri la tradizione letteraria che manteneva in vita quell'immaginario, alimentando avventure della fantasia godibili e incruente.

Sono celebri le pagine in cui il potente e ricco Buonaccorso Pitti, nei *Ricordi* redatti tra il secondo e il terzo decennio del Quattrocento, descrive con orgoglio la cerimonia della sua investitura cavalleresca. Così, non può certo sorprendere che qualche anno più tardi il fascino degli ideali e dei costumi cavallereschi seduca anche i nuovi signori di Firenze. Quanto e forse più della cultura classica, la cultura cortese-cavalleresca era propedeutica alla creazione di leggendarie genealogie e alla celebrazione di giovani casati come quello mediceo. La famiglia di mercanti del Mugello che si era impossessata della città del fiore, ben più delle antiche dinastie che governavano le corti padane, aveva bisogno di nobilitare le proprie oscure origini, specie di fronte ai potentati stranieri. Ed è proprio attraverso il cerimoniale cavalleresco che i Medici rivendicano la loro pretesa appartenenza ad un'*élite* nobiliare. Nella seconda parte del secolo a Firenze si respira un'atmosfera tardogotica e un simulacro del mondo feudale riappare nelle danze, nei giochi, nei tornei allestiti con gran dispiegamento di mezzi e di ingegni. Le cronache del tempo descrivono le splendide coreografie entro le quali i signori della città esibiscono la loro fastosa potenza; e, sin dal 1459 troviamo il giovane Lorenzo che sfila in abiti cavallereschi durante un'armeggeria organizzata per il passaggio a Firenze di Pio II e del duca di Milano: «Costui», si legge in un poemetto coevo, «per più cagioni ha gran potere, / perciò che la sua casa molto puote, / e questo chiaro si puote vedere, / figliuol di Pier e di Cosmo nipote [...] / Ora si muove quel garzon verace / su un cavallo ornato a meraviglia: / tutta la gente guarda quel che face [...] / Il suo vestir passa tutti color / di cui abbiam parlato gran vantaggio / e ben dimostra esser signor loro». D'altra parte, per avere una prova iconografica di ben altro spessore basta buttar l'occhio al primo ritratto del Magnifico che possediamo, quello dipinto da Benozzo Gozzoli nella celebre *Cavalcata dei Magi*: un giovane ed elegante cavaliere, ben eretto e fiero sul suo cavallo riccamente bardato.

Una consuetudine, quella dei ludi cavallereschi, che proprio durante il principato di Lorenzo si rafforza e si carica di motivazioni politiche. Soprattutto il rituale della giostra si dimostra, anche in virtù dei rendiconti poetici, il più efficace e raffinato strumento di propaganda personale. Le affermazioni dello stesso Lorenzo nella giostra del 1469 e di suo fratello Giuliano in quella del 1475 non sono altro che scontate, artefatte imprese cavalleresche immortalate, previa commissione medicea, dai versi del Pulci, del Verino, del Poliziano. Una

drammaturgia attenta ai minimi dettagli trasformava piazza Santa Croce in un grande palcoscenico dove i cavalieri rappresentavano, più che combattere, la giostra. Secondo il codice cortese, Lorenzo gareggiava non tanto per assicurarsi l'elmetto d'argento spettante al vincitore, quanto per conquistare una ghirlanda di viole promessagli da Lucrezia Donati. Un gioco che, seppure aveva la funzione di svagare il popolo – «per dare da pensare agli uomini qualche cosa che levassino i pensieri dello stato», dirà Machiavelli nelle *Istorie fiorentine* – era volto soprattutto alla consacrazione del regime attraverso la glorificazione di Lorenzo. Né il ruolo di cavaliere, né tanto meno quello del fedele d'amore potevano celare il reale significato di quella interpretazione. Quel giovinetto si presentava con enfasi ai suoi concittadini come il promotore e l'artefice di una nuova era. Noti versi della *Giostra* del Pulci sono, a riguardo, emblematici: «E nel suo bel vexillo si vedea / di sopra un sole e poi l'arcobaleno, / dove a lettere d'oro si leggea: / "Le tems revient", che può interpretarsi / tornare il tempo e 'l secol rinnovarsi».

5.2
Il mito fiorentino di Carlo Magno e la fortuna della letteratura carolingia nella cerchia medicea

Le tems revient. Il suggestivo motto, come voleva la tradizione, non poteva che essere francese. Il favore nei confronti dell'ideologia e delle consuetudini cortesi e cavalleresche era dovuto anche ai legami con la monarchia d'oltralpe, resi ancora più saldi dopo che nel 1461 era salito al trono Luigi XI. Sono sufficienti un paio di esempi a testimoniarlo: nel 1465, ancora vivo Piero, il re francese concederà di ornare l'arme medicea con i gigli d'oro di Francia, mentre cinque anni più tardi Lorenzo, da poco divenuto signore di Firenze, potrà fregiarsi del titolo di consigliere e ciambellano dello stesso Luigi XI. E, naturalmente, i rapporti politici agevolavano e rinnovavano anche le relazioni culturali, visto che Firenze aveva guardato a Parigi sin dai tempi di Brunetto e di Dante. La Francia, del resto, rappresentava il modello supremo di eleganza cortese, di nobiltà cavalleresca: da lì, per dirla con i versi del *Morgante* (I, 7), proveniva «ogni costume ed ogni gentilezza / che si potessi acquistare o avere / col senno, col tesoro e colla lancia». Proprio Pulci, il cui casato vantava peraltro origini transalpine, e altri letterati fiorentini, cantando le gesta di Carlo Magno e dei paladini di Francia, offrivano un tributo trasversale e dai molteplici significati, capace di condensare vari interessi. Si sa, a Firenze più che altrove la politica ispirava la poesia, cosicché nel se-

condo Quattrocento praticare l'epopea carolingia era un po' come rendere omaggio alla principale alleata dei Medici al di là delle Alpi.

D'altronde, la figura del grande imperatore medievale era interpretabile come un esemplare punto di tangenza tra letteratura e storia, tra leggenda e fede, tra quel che era stato e quel che poteva ancora essere; e, se per tutti gli italiani del XV secolo, preoccupati dal costante pericolo di un'invasione turca, Carlo Magno poteva rappresentare un simbolo di forza militare e di devozione cristiana – e ciò spiega, almeno in parte, la popolarità della letteratura cavalleresca – per i fiorentini l'artefice del sacro romano impero era anche il promotore della rifondazione della città dopo il devastante passaggio dei barbari, nonché, in particolare, il committente dell'edificazione della chiesa di SS. Apostoli. Il racconto del passaggio a Firenze di Carlo Magno si poteva leggere nelle cronache del Villani e del Malespini, ma non rientrava tra le ignorate spigolature degli eruditi locali; anzi, affascinava e inorgogliva il popolo di Firenze ed era così noto da poter non solo campeggiare nelle pagine di più di un'opera del Boccaccio, ma anche di filtrare *en passant* nella *fiction* cavalleresca, nelle trame dei testi più popolari. Difatti, l'anonimo autore del romanzo in prosa contenuto nel manoscritto Pluteo XLII, 37 della BMLF, rielaborando alcuni passi della *Storia fiorentina* (capp. XLV e XLIX) del Malespini, descrive un'escursione turistica di Orlando e Rinaldo, che, di ritorno da Roma e diretti a Parigi, «vollero vedere la città di Firenze, la quale Carlo riposta avea nel tempo della sua choronazione. Et in detta città molto onorati furono, et maxime da Messer Giovanni Figuovanni cittadino fiorentino, et da tutti gli altri che in detta città in quel tempo erano. Et viddero la chiesa di Sancto Apostolo, la quale Carlo de' suoi tesori facia fondare et finire come per altra scriptura chiaramente si trova».

La leggenda fu riproposta ben più autorevolmente da Donato Acciaiuoli (1429-1478) nella *Vita Caroli Magni*, espressamente dedicata e consegnata il 2 gennaio 1462, nella redazione latina, a Luigi XI dalla legazione della repubblica fiorentina recatasi in Francia in occasione dell'incoronazione. Buon letterato e autorevole uomo di stato, l'Acciaiuoli, che rifece e tradusse in volgare il testo nel 1465, ritrae Carlo Magno come un prototipo del buon principe, forte, giusto e amante della cultura. Per l'Acciaiuoli l'imperatore non è soltanto il salvatore della città, ma il vero padre della civiltà fiorentina: «il fatto che risiediamo in un suolo patrio, che viviamo liberi, che abbiamo delle cariche pubbliche, delle leggi, una città, tutto questo è da considerarsi come ricevuto da Carlo, e la sua memoria dovrà essere celebrata con grato ricordo in perpetuo [...]».

Sulla falsariga della *Vita Caroli Magni* si muove anche il Pulci cimentandosi, sul declinare del *Morgante*, nel prolisso encomio del savio imperatore che «rifece e rinnovòe l'alma Florenzia // e templi edificò per sua memoria / e dette a quella doni e privilegi» (XXVIII, 100-101). È importante constatare che l'opera dell'Acciaiuoli è più o meno contemporanea alla stesura dei primi cantari del *Morgante*, inizialmente pensato, secondo le volontà della committente Lucrezia Tornabuoni (cfr. *Morgante* XXVIII, 2), madre del Magnifico, come poema in lode di Carlo Magno: «Questo libro», si legge nella cosiddetta edizione Ripolina in 23 cantari, prima edizione sopravvissuta databile tra la fine del 1481 e i primi mesi del 1482, «tracta di Carlo Magno, traducto di latine scripture antiche degne di auctorità et messo in rima da Luigi de' Pulci ciptadino fiorentino ad petitione della nobilissima donna mona Lucretia di Piero di Cosimo de' Medici, et allo original proprio di mano di decto auctore ritracto et gittato in forma in Firenze apresso Sancto Iacopo di Ripoli».

D'altra parte, che la devozione al casato mediceo potesse sposarsi, nello specifico di un testo letterario, con il rispetto e la stima nei confronti di un Carlo Magno monarca esemplare e garante della rinascita di Firenze, viene confermato dalla *Carlias*, iniziata a scrivere intorno al 1465 da Ugolino Verino (1438-1516), probabilmente su istanza dei signori di via Larga. Difatti, nel monumentale poema cavalleresco in esametri latini trovano cospicuo spazio le leggendarie "imprese fiorentine" dell'imperatore, che fanno da sfondo alle meravigliose prove di valore offerte nella guerra contro i longobardi da un antenato dei Medici, affiancato da altri anacronistici *milites* della nobiltà fiorentina. A queste – *Vita Caroli*, *Morgante*, *Carlias* – che sono indubbiamente le opere di maggior prestigio e di più evidente impegno letterario ed encomiastico, va aggiunto il *Ciriffo Calvaneo*. Se dai frontespizi degli incunaboli superstiti ricaviamo la notizia che anche questo testo cavalleresco fu concepito sotto l'egida medicea – «composto per Luca de' Pulci ad petitione del Magnifico Lorenzo de' Medici» – leggendo il testo troviamo presto l'accenno alle «opere dive» di Carlo riedificatore di «Fiorenza bella» (II, 82).

Ce n'è a sufficienza per ipotizzare l'esistenza di un preciso "programma cavalleresco" svolto sotto il patrocinio del casato dominante, con gli autori ben consapevoli del loro ruolo e delle finalità propagandistiche della loro opera. E leggendo l'ultimo cantare del *Morgante*, laddove il Pulci ripercorre le linee del profilo biografico dell'imperatore tracciato dall'Acciaiuoli nella *Vita Caroli*, l'ipotesi si fa ancor più consistente. Nel suo resoconto il poeta fiorentino ammicca alla *Carlias* del Verino, «il vero lume» che «con altro stil, con altra cetra e

verso» (xxviii, 82) illuminerà altre imprese di Carlo, e anticipa ai suoi lettori la composizione, già avviata dal fratello Luca, di un «altro libro o libel» (xxviii, 118) di materia carolingia, ovvero il *Ciriffo Calvaneo*. E nelle ottave che chiudono il lungo omaggio a Carlo Magno, i riferimenti al poema del Verino – «tuba» sarà da intendersi quale specifico richiamo alla poesia epica – e al *Ciriffo* si rinnovano (xxviii, 128-129):

> Dunque giusta la vita, retta e buona
> è stata del mio Carlo veramente,
> e tenuto lo imperio e la corona
> come magno signor felicemente.
> Ma perché intanto una tuba risuona
> in altra parte, e per tutto si sente,
> benché la storia sia degna e famosa,
> convien che fine pure abbi ogni cosa.
>
> E s'io non ho quanto conviensi a Carlo
> satisfatto co' versi e col mio ingegno,
> io non posso il mio arco più sbarrarlo
> tanto ch'io passi il consueto segno;
> e dicone mia colpa, e ristorarlo
> aspetto al tempo del figiuol suo degno,
> ch'io farò in terra più che semideo,
> dove sarà Ciriffo Calvaneo.

I compiti degli scrittori appaiono ben distinti sul piano tematico, stilistico e linguistico, così come adeguatamente differenziato è il pubblico di riferimento: il Verino prova a rivolgersi al più esigente e raffinato versante umanistico; l'Acciaiuoli, seguendo Eginardo, si accoda ad una tradizione storicistica cara alla classe oligarchica e alto-borghese (si pensi alle biografie di uomini illustri scritte dal Manetti o dal Bruni); le ottave dei fratelli Pulci stuzzicano e accondiscendono la fantasia popolare rinfrescando il trito materiale letterario trasmesso dai cantari. Con puntigliosa diligenza, ogni spazio cronologico deve essere occupato, ogni avventura deve essere narrata. Se l'Acciaiuoli, da buon biografo, ripercorre per intero la vita dell'imperatore, ai poeti spetta il compito di soffermarsi più specificatamente su alcune fondamentali azioni militari di Carlo e dei suoi baroni: Pulci nel *Morgante* racconta le imprese dei paladini, la rotta di Roncisvalle e la conquista della Spagna, mentre il Verino nella *Carlias* punta l'obbiettivo sulla conquista di Gerusalemme e sulla guerra contro i longobardi; e siccome di Carlo Magno si vuole celebrare l'intera dinastia, i

fratelli Pulci incentrano l'azione del *Ciriffo* nel tempo in cui regnava Ludovico il Pio, figlio dell'imperatore.

Dunque, quattro interpreti di primo piano della Firenze degli anni sessanta si impegnano a riproporre tra storia e leggenda, sotto diversi punti di vista, il mondo feudale di epoca carolingia, a dimostrazione del fatto che la letteratura cavalleresca ha un ruolo tutt'altro che ancillare nelle strategie culturali della cerchia medicea. E, sia detto subito a scanso di equivoci, questo vale anche per la prima età laurenziana, almeno fino alla metà degli anni settanta, allorquando il Magnifico si converte definitivamente al platonismo ficiniano relegando pian piano «le muse de' Pulci» – «domestiche muse», refrattarie alle speculazioni filosofiche e alle sofisticherie ellenizzanti degli umanisti – in una umiliante posizione di retroguardia, vissuta con grande amarezza dall'autore del *Morgante*: «io mi starò tra faggi e tra bifulci / che non disprezzin la muse de' Pulci» (XXVIII, 139). Ma fino a quel momento, che segna una fondamentale svolta nella cultura fiorentina, quello della letteratura cavalleresca non può essere considerato un genere inviso all'*entourage* laurenziano. D'altra parte, bisogna saper resistere al conforto di rigide periodizzazioni, visto che anche in seguito non mancano prove concrete di una certa accondiscendenza del regime nei confronti delle storie dei paladini. Basterà ricordare che lo stesso Lorenzo invita Bernardo Giambullari a portare avanti l'interrotta trama del *Ciriffo Calvaneo*.

5.3
La *Carlias* di Ugolino Verino

La *Carlias*, iniziata a scrivere, come anticipato, alla metà degli anni sessanta, impegnò il Verino, si può dire, per l'intero arco della sua vita. L'umanista ultimò il poema nel 1480, ma continuò per quasi altri trent'anni un estenuante lavoro di lima, sempre titubante riguardo al reale valore della sua opera a dispetto dei buoni giudizi formulati dagli illustri personaggi – Poliziano, Giovanni Pico della Mirandola, Giovanni Pontano – ai quali ne sottopose la lettura. Così, l'indigesto poema in quindici libri che si conserva manoscritto in cinque codici, ciascuno dei quali depositario di una diversa redazione (BNCF, II, II, 94; BMLF, Pluteo XXXIX, 41; BNP, Nouv. Acq. Lat. 10324; BRF, 838; BAVR, Barb. Lat. 2090), non fu mai dato alle stampe. Un esperimento interessante, comunque, quello del Verino, che mirava a conciliare sul piano stilistico e tematico tre diverse componenti letterarie: quella virgiliana, quella dantesca, quella cavalleresca. Ben lo dimostra la trama del poema, sostanzialmente divisa in tre parti (I-V; V-IX; IX-XV).

Nella prima Carlo, dopo aver fatto naufragio in Epiro, giunge alla corte di Giustino, a cui narra le sue imprese in Terra Santa, conclusesi con la vittoria dei franchi sugli eserciti di Tibaldo, Poro e Solilmano. Nella seconda parte l'imperatore trovandosi nei pressi del tempio della Chimera si avventura in un viaggio ultramondano, durante il quale ripercorre i tre regni dell'Inferno, del Purgatorio, del Paradiso. Nella terza parte Carlo passa in Italia per liberarla dal giogo longobardo. La Toscana insorge e invia a Carlo trecento cavalieri comandati da tre duci: un Medici, un Capponi, un Adimari. Nel frattempo Marsilio di Spagna, Agolante di Libia e, in seguito, Serpentino di Lusitania uniscono i loro eserciti a quelli del re longobardo Desiderio. Ai combattimenti partecipa con un ruolo decisivo anche il gigante Burrato, convertitosi al cristianesimo ai tempi della guerra in Terra Santa. Quando Orlando in compagnia nientemeno che del fiorentino Gino Capponi, sgominati i saraceni sul fronte calabrese, raggiunge il resto dei cristiani, la guerra si avvia a felice conclusione. Desiderio si rifugia a Pavia, che però viene presto espugnata. Il vittorioso Carlo si dirige verso Roma, ma si ferma prima a Firenze, che ricostruisce quasi per intero cingendola di nuove mura. A Roma, poi, il papa Adriano incorona Carlo imperatore, che infine se ne torna ad Aquisgrana, dove si celebra il suo trionfo.

Se nei primi nove libri il Verino sostenta il suo dettato poetico ricorrendo pesantemente a Virgilio e Dante, talora riscrivendo interi passi dell'*Eneide* e della *Comedia*, nell'ultima parte il supporto delle storie dei paladini si fa più robusto e riconoscibile. È facile immaginare che per l'umanista il successo del *Morgante* dovette fungere da impellente stimolo creativo. Ma non solo: il testo del Pulci è il coadiuvante cavalleresco fondamentale per il Verino, che pure chiede soccorso ad altre ben note partiture romanzesche. Senz'altro all'*Aspramonte* e ai *Reali di Francia* per le guerre combattute da Orlando in Calabria, al *Danese* – e al *Morgante*, naturalmente – per il personaggio del gigante Burrato, alla *Spagna* per Serpentino. Ricordando che anche nell'*Ugo d'Alvernia* di Andrea da Barberino il protagonista compie, dopo aver conquistato Gerusalemme, un viaggio nell'oltretomba, varrà la pena osservare che il Verino ricorre a quegli stessi romanzi che il Pulci, come vedremo nel prossimo capitolo, menziona e riassume sveltamente in chiusura del suo poema.

La *Carlias* fu inviata in Francia nel 1493 con espressa dedica al re Carlo VIII. Ancora una volta – si ricordi la *Vita Caroli* dell'Acciaiuoli, offerta come omaggio a Luigi XI – un testo su Carlo Magno assolveva anche ad uffici, per dir così, diplomatici, piccolo sigillo letterario ai buoni rapporti tra la corte francese e Firenze. I tempi, però, erano cambiati. Non sappiamo quanto e se Carlo VIII, appassionato asserto-

re degli ideali cavallereschi e aspirante emulo del suo grande omonimo, abbia apprezzato la *Carlias*. Certo è che un anno più tardi – il 17 novembre 1494 – il re francese entrò trionfalmente in una Firenze umiliata, rabbiosa e piagnona, che Piero de' Medici, il pavido figlio del Magnifico, aveva abbandonato in fretta e furia qualche giorno prima. Solo quindici anni più tardi, come si sa, le palle medicee torneranno a campeggiare sui palazzi del potere della città del fiore.

5.4
Altri romanzi, romanzieri e canterini nella Firenze del tardo Quattrocento

Nonostante la produzione di titoli cavallereschi negli ultimi tre decenni del XV secolo sia in Toscana tutt'altro che trascurabile, l'editoria fiorentina non sembra privilegiare questo ambito letterario, preferendogli altri generi popolari, come i poemetti storici e leggendari – soprattutto la produzione di Antonio Pucci – i cantari agiografici, le sacre rappresentazioni. Escludendo il *Morgante* – compresa la serie di piccoli spezzoni relativi alle parti più amate del poema – e il *Ciriffo Calvaneo*, a Firenze vengono pubblicati pochi testi di una certa consistenza, peraltro con grave ritardo rispetto ad altre piazze italiane, in specie Venezia: i *Cantari di Fierabraccia e Ulivieri* verso la fine degli anni ottanta, la *Spagna* e i *Cantari d'Aspramonte* intorno al 1490. Per il resto, solo qualche esile cantare come la *Sala di Malagigi* (1480 ca.), la *Bradiamonte*, sorprendente *best-seller* (1489, 1492, 1495 ca., 1498), il *Fioretto dei paladini* (1495 ca.). A questi si aggiungerà l'operetta pseudo-cavalleresca in ottava rima di Giuliano Dati (1445-1523), *La gran magnificentia del Prete Ianni signore dell'India Maggiore e della Ethiopia*, stampata intorno al 1495, il cui contenuto è ricavato per la gran parte dal *Guerrin meschino*. Probabilmente la scarsità delle pubblicazioni cavalleresche si spiega anche con la perdurante fortuna del romanzo d'ispirazione barberiniana. Sappiamo già che i testi in prosa continuano ad essere trascritti fino al primo decennio del Cinquecento, ma al vecchio e sempre apprezzato repertorio delle *Storie di Rinaldo* si aggiungono opere nuove, che se da una parte possono essere interpretate come esempi di un miope conservatorismo narrativo senza alcun futuro, dall'altra confermano l'esistenza di un mercato alternativo, benché non direttamente concorrente, a quello coperto dai prodotti di tipografia, e dunque di un pubblico che prediligeva il manoscritto alla stampa, la prosa all'ottava rima.

Si è già detto degli interessi sia politici che culturali e dei conseguenti forti legami tra Firenze e la Francia e quanto la letteratura

d'oltralpe esercitasse da sempre una forte influenza sulla cultura fiorentina. Proprio in età laurenziana molti testi francesi, compresi alcuni romanzi cavallereschi, furono tradotti e messi a disposizione di un più largo pubblico grazie alla buona volontà di alcuni letterati di secondo piano. A riguardo, una menzione particolare merita il poligrafo Carlo Del Nero (1434-dopo il 1480), figlio del più noto Pietro, conosciuto anche come Pietro Veneziano. I Del Nero erano una famiglia di mercanti legati saldamente al potere mediceo sin dai tempi di Cosimo e sul finire del Quattrocento avevano raggiunto una posizione di tutto rispetto nell'ambito del patriziato fiorentino. Negli anni della signoria del Magnifico, Carlo rivestì ruoli politici di un certo rilievo e per due volte fu castellano di Livorno. Curioso dilettante della letteratura, si dedicò attivamente alla divulgazione della poesia cortese e cavalleresca d'oltralpe in seguito ad un suo non breve soggiorno a Montpellier nei primi anni Settanta. Oltre al volgarizzamento della *Belle dame sans merci* di Alan Chartier, il Del Nero portò a termine nel 1476 la traduzione in prosa del *Paris et Vienne*, una tra le più celebri narrazioni cavalleresche, conosciuta un po' in tutta l'Europa. La traduzione di Carlo, conservata in due manoscritti – Palatino 365 della BNCF e 2919 della BRF – è pedissequamente letterale, salvo qualche rara licenza tesa a rendere più scorrevole la narrazione e ad approfondire gli aspetti sentimentali e patetici della storia. Varrà la pena ricordare che in Italia, a partire dalla *princeps* del 1482 e per oltre due secoli, il *Paris et Vienne* nella versione in ottava rima, che non sembra dipendere dal lavoro di Carlo Del Nero, andò incontro ad una straordinaria fortuna editoriale.

Uscendo dalla cerchia ristretta dei poeti e degli scrittori legati alla classe oligarchica e all'ambiente mediceo – tutt'altro che restii, come si è visto, ad impegnarsi sul fronte cavalleresco – è facile trovare conferme in merito alla vitalità delle storie di Carlo e dei suoi baroni, alla loro indiscussa popolarità. Se il Del Nero, in primo luogo dedito alla mercatura e all'attività politica, sembra avvicinarsi solo per diletto alla pratica letteraria, più fruitore e divulgatore che creatore di letteratura romanzesca, altri autori sono pronti ad investire interamente le proprie ambizioni nella composizione di libri di cavalleria. Negli anni Settanta, quando, come si è visto, il genere cavalleresco è oggettivamente frequentato da alcune delle figure di primo piano della nomenclatura culturale fiorentina, si distingue per l'impegno e la prolificità, se non per la qualità dei suoi scritti, Lorenzo di Iacopo degli Obbizzi (1440-dopo il 1485), personaggio delle nostre lettere sul quale fino ad oggi si è posta ingiustamente scarsa attenzione. Della sua vita si hanno solo poche ed incerte notizie, per lo più ricavate da quanto lo

scrittore stesso ci dice in chiusura della sue opere. Originaria di Lucca, la sua famiglia, un tempo potente e facoltosa, era legata alla parte guelfa, ma fu sbandita nel primo Trecento allorquando il condottiero ghibellino Uguccione della Faggiuola prese possesso della città. Un ramo della famiglia Obbizzi si trasferì a Prato, dove Lorenzo nacque e trascorse la sua giovinezza. Autore anche di ballate, poemetti storico-leggendari e testi devozionali, Lorenzo compone il suo primo romanzo cavalleresco, *La storia dei quattro cavalieri di Francia* – conservato nel manoscritto autografo Magl. II, II, 32 della BNCF – nel 1472. L'opera è suddivisa in cinquantadue cantari e non si differenzia, se non per una maggior cura stilistica e una buona scioltezza nell'uso dell'ottava rima, dai prodotti stereotipati di matrice canterina. Le avventure dei paladini – erotiche o guerresche che siano – si accavallano l'una dopo l'altra secondo le consuete procedure narrative e, salvo qualche ripresa dantesca, il retroterra letterario è essenzialmente cavalleresco. L'Obbizzi dimostra in più occasioni la sua dimestichezza con la materia dei *Cantari di Rinaldo* o del *Danese*, mentre non sembra partecipe delle innovazioni proposte dal contemporaneo *Morgante* del Pulci.

Dello scrittore pratese ci rimangono altri tre romanzi di ragguardevole mole, sempre conservati in manoscritti autografi, che sin dal titolo ci mostrano come l'Obbizzi si fosse specializzato nelle narrazioni incentrate sulle gesta dei figli dei prodi: *Il libro di Tapinello figliuolo di Rinaldo* (BNCR, fondo S. Pantaleo 14 107; ma si vedano anche le altre due copie non di mano dell'Obbizzi: BNMV, It. VI, 67; BRF, 1903), *Il libro del valentissimo Arguto figliuolo del Danese Uggieri* (BMLF, Pluteo LXI, 20), *Il libro del franco Malignetto figliuolo di Malagigi negromante* (BNCF, Magl. VI, 13). In questi romanzi, scritti fra il 1475 e il 1478, l'Obbizzi abbandona l'ottava rima per la prosa, accogliendo totalmente i precetti diegetici di Andrea da Barberino. Se, per un verso, la scelta strutturale e stilistica dell'Obbizzi può dirsi felice – anche perché la sua prosa è sempre decorosa, mai involuta, anzi apprezzabile per il periodare ampio e disinvolto – per un altro ci appare retrospettivamente poco comprensibile e contraria alle tendenze dell'epoca, volte alla consacrazione dell'ottava rima sulla spinta del mercato editoriale. Eppure a Firenze, lo dobbiamo ribadire, nell'ambito della letteratura cavalleresca l'opzione del romanzo in prosa non va considerata inattuale, almeno fino alla fine del Quattrocento; e, sapendo quanto fosse ricca la collana di testi afferenti alle *Storie di Rinaldo*, tenendo presente l'imperitura trasmissione manoscritta dei romanzi di Andrea da Barberino e di altri anonimi canovacci cavallereschi come il *Rinaldino di Montalbano*, il *Fortunato*, il *Povero Avve-*

duto ecc., si capirà bene come l'Obbizzi con la sua opera non abbia fatto altro che perpetuare una consuetudine romanzesca ancora in auge ed in grado di allietare una precisa fascia di pubblico.

D'altronde, altri romanzi in prosa vengono composti negli ultimi due decenni del Quattrocento da figure letterarie di secondo piano, che pure meritano una menzione, come Antonio di Giovanni da Bacchereto (1425 ca.-1490) e Leonardo di Francesco Benci (1445-1526). Il primo ci lascia nel manoscritto Mediceo Palatino 101[2] della BMLF un grosso romanzo anepigrafo scritto nel 1487 e intitolato da Pio Rajna *Aquilante e Formosa*; il secondo è il sinora ignorato estensore della *Storia del marchese Ulivieri da Vienna*, conservata in due redazioni disomogenee nei manoscritti II. I. 18 della BNCF e Mediceo Palatino 186 della BMLF. Il Benci, autore anche di sonetti e capitoli ternari, terminò il suo romanzo nel 1494, dedicandolo, come si legge nel proemio, nientemeno che allo «jocundissimo Hieronimo Benivieni, vero alunno delle muse», a dimostrazione di illustri aderenze negli ambienti culturali più importanti della città. Nello stesso proemio il Benci loda Carlo VIII – siamo, non caso, nel 1494, quando il re francese, dedicatario l'anno prima della *Carlias* del Verino, passa in Italia e costringe Firenze ad aprigli le porte – e lamenta, come il Pulci in apertura del *Morgante*, la mancanza di uno storico capace di dar rilievo all'«opre excelse» di Carlo Magno. Non ci stupirà che il Benci affermi di avere dalla «lingua gallica [...] traducte e collecte in materna lingua» le storie di Ulivieri, specie se si considera che la narrazione delle vicende di Aquilante e Formosa il buon Antonio da Bacchereto si sarebbe addirittura «afatichato a scriverlla tra[s]latandola de lingua inghilese in lingua taliana».

Antonio da Bacchereto era un canterino di professione e nel proemio dell'*Aquilante e Formosa* si presentava come un lettore di «istorie in lingua franzosa e ttaliana», in specie un esperto conoscitore di quella variegata materia carolingia – «le storie franciose che ebono prencipio da Chostantino imperadore di Roma e chi di lui poi disciese i[n]fino a.cCharlo Martello» – che Andrea da Barberino aveva esemplarmente riorganizzato nelle sue compilazioni cavalleresche. Che un'attenzione maggiore fosse rivolta dai canterini di Firenze all'enciclopedia romanzesca di Andrea da Barberino è del tutto comprensibile, soprattutto in considerazione dell'enorme credito di cui godeva presso il pubblico. Come si è già accennato nel capitolo precedente, Cristoforo fiorentino detto l'Altissimo (1465 ca.-1525 ca.), uno dei più brillanti mattatori di San Martino, nel 1486 iniziò un lungo ciclo di recitazioni di episodi tratti dal primo libro dei *Reali di Francia*, da lui stesso trasposto in ottava rima. L'Altissimo continuò a

recitare la sua versione dei *Reali*, pubblicata postuma a Venezia nel 1534, anche negli anni successivi – certamente nel 1497, nel 1505, nel 1508, nel 1514 – riportando sempre un grosso successo.

Il più celebre canterino d'epoca laurenziana, colui che, secondo le parole del cronista Luca Landucci «in quella arte passò ogniuno», fu comunque Antonio di Guido (1420 ca.-1486), intimo della cerchia medicea e ricordato con stima e affetto dal Pulci in chiusura del *Morgante* (XXVIII, 144). Di lui ci rimangono rime sacre e profane, ma sappiamo che nel suo repertorio trovarono spazio anche le canzoni di gesta. Michele Verino, difatti, figlio del più noto Ugolino, ricorda in una lettera di averlo sentito recitare in San Martino le imprese dei paladini di Carlo Magno: «Audivi ego quondam Anthonium in vico Martini bella Orlandi canentem tanta eloquentia ut Petrarcham audire viderer, ut agi, non referri bella putares. Legi post carmina eius, inculta ut alia crederes»». Come si vede, ancora un documento che illustra il disprezzo umanistico per la letteratura canterina, in specie per le ciurmerie cavalleresche; ma anche un'ulteriore testimonianza della singolare perizia musiva di questi incantatori di strada.

In chiusura di questo capitolo sulla letteratura cavalleresca a Firenze si menzioneranno le opere di altri due autori, Michele Bonsignori (1476-1498) e Pigello Pandolfini (1485 ca.-1556), praticamente sconosciuti alle cronache letterarie, ma appartenenti a due famiglie molto influenti in città. Si tratta dell'*Argentino*, romanzo in ottava rima ove si narrano le avventure in Terra Santa di un altro tra i tanti valorosi figli di Rinaldo, uscito postumo nel 1521 e revisionato da Bonsignore Bonsignori, fratello del giovane scrittore prematuramente scomparso, e del *Fieramone*, contenuto nel manoscritto Mediceo Palatino 81, che il rampollo della famiglia Pandolfini non ultimò – il poemetto si interrompe al quinto canto – avendo deciso, nel dicembre 1506, di farsi monaco nella Badia Fiorentina col nome di Clemente.

Bibliografia essenziale

Per una panoramica sulla cultura e sulla pratica cavalleresca nel secondo Quattrocento cfr. L. RICCIARDI, *Col senno col tesoro e colla lancia. Riti e giochi cavallereschi nella Firenze del Magnifico Lorenzo*, Le Lettere, Firenze 1992. Sulla letteratura cavalleresca in età laurenziana, in particolar modo sui rapporti tra la *Carlias* e il *Morgante*, cfr. F. BAUSI, *L'epica tra latino e volgare*, in *La Toscana al tempo di Lorenzo il Magnifico: politica, economia, cultura e arte* (Atti del Convegno di Studi, Firenze-Pisa-Siena, 5-8 novembre 1992), Pacini, Firenze 1996, pp. 357-73. L'edizione e un puntuale studio della *Vita*

Caroli Magni di Donato Acciaiuoli sono offerti da D. GATTI, *La "Vita Caroli" di Donato Acciaiuoli. La leggenda di Carlo Magno in funzione di una "Historia" di gesta*, Pátron, Bologna 1981. Per i rapporti tra la *Vita Caroli* e il *Morgante* cfr. M. DAVIE, *Biography and Romance. The "Vita Carolli Magni" of Donato Acciaiuoli and Luigi Pulci's "Morgante"*, in *The Spirit of the Court*, Selected Proceeding of the Fourth Congress of the International Courtly Literature Society (Toronto 1983), edited by G. S. Burgess and R. A. Taylor, Cambridge-Dover 1985, pp. 137-52.

Sulla *Carlias* – edita recentemente a cura di N. Thurn, Wilhen Fink, München 1995 – è ancora fondamentale il vecchio studio di A. LAZZARI, *Ugolino e Michele Verino. Studii biografici e critici*, Clausen, Torino 1897; ma cfr. anche il recente M. MARTELLI, *La caccia di Carlo Magno (Ugolino Verino, "Carliade", V 28-173)*, in "Interpres", 15 (1995-1996), pp. 56-93. Su Carlo Del Nero e la sua versione della *Paris e Vienna* cfr. A. M. BABBI, *Appunti sulla tradizione italiana del romanzo cavalleresco "Paris e Vienna"*, in "Quaderni di Lingue e Letterature", X (1985), pp. 187-208; EAD., *Ancora sul "Paris e Vienna": le traduzioni italiane*, ivi, XIII (1988), pp. 5-13. Alcune informazioni sulla figura e sull'opera cavalleresca di Lorenzo degli Obbizzi in A. MARSILI, *Lorenzo Obbizzi e il frammento adespoto del codice Med. Pal. 78 della Biblioteca Mediceo Laurenziana di Firenze*, in "Interpres", 2, 1979, pp. 268-72 e in M. VILLORESI, *Un poemetto e una lauda sulla Madonna delle Carceri di Prato di Lorenzo di Iacopo degli Obbizzi*, in corso di stampa presso la "Rivista di storia e letteratura religiosa". Su Antonio da Bacchereto e Michele Bonsignori cfr. rispettivamente M. VILLORESI, *Note e divagazioni sul canterino Antonio di Giovanni da Bacchereto (1425 ca.-1490)*, in "Medioevo e Rinascimento", 13, 1999, pp. 231-47 e E. BORSOOK, *The Travels of Bernardo Michelozzi and Bonsignore Bonsignori in the Levant*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 36, 1973, pp. 145-97 (in part. pp. 177 e s.). Sull'Altissimo e la sua produzione poetica cfr. la voce di E. MELLI nel *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXI, 1985, pp. 83-5. Mentre Pigello Pandolfini e il suo poemetto sono stati sino ad ora ignorati dagli studiosi, chi scrive sta ultimando una ricerca su Leonardo Benci e la sua opera, i cui risultati saranno presto avviati alla pubblicazione.

6

Le muse cavalleresche dei fratelli Pulci: il *Ciriffo Calvaneo* e il *Morgante*

6.1
Un cantare per due autori: il *Ciriffo Calvaneo*

I tre incunaboli del *Ciriffo Calvaneo* di cui disponiamo – una stampa fiorentina, la più antica, pubblicata da Antonio Miscomini intorno al 1485 e due veneziane – attribuiscono unanimemente il poema a Luca (1431-1470), il più anziano dei fratelli Pulci. Già nell'edizione fiorentina del 1509 per Antonio Tubini e Andrea da Pistoia, però, si legge: «Ciriffo Calvaneo composto per Luca Pulci et parte pel fratello Luigi». Secondo quanto affermato dal Giambullari (1450-1529), autore della giunta al poema edita per la prima volta nel 1514, Luigi collaborò in un secondo tempo alla stesura del testo: «Ma non avendo in tutto soddisfatto / col vago stile ornato d'eloquenza, / qual nel principio Lucio Pulcro ha fatto / e poi Luigi [...]». Il poeta pistoiese Tommaso Baldinotti, invece, in un sonetto commemorativo scritto dopo la morte di Luigi sembra indirettamente attribuire a quest'ultimo entrambi i poemi: «Pianga Morgante e 'l suo compagno insieme / Ciriffo Calvaneo [...]».

Testimonianze controverse, come si vede. Tuttavia, che alla stesura del *Ciriffo* abbiano contribuito sia Luca che Luigi è cosa certa. E, benché sceverare le ottave dell'uno e dell'altro fratello sia un compito infido, sembra acclarato che il contributo di Luigi, riconoscibile a partire dalla seconda parte delle cinque che compongono il testo, sia di gran lunga superiore rispetto a quello di Luca, la cui impronta stilistica è invece nitida solo «nel principio», come recitano anche i versi del Giambullari, in quella prima parte dove ritroviamo il registro bucolico e mitologico già sperimentato dal meno dotato dei due fratelli nel *Driadeo d'amore*. Comunque, più che ad un mutuo soccorso poetico, si dovrà pensare ad una staffetta imposta da cause di forza maggiore. Iniziata probabilmente prima della metà degli anni Sessanta, la composizione del *Ciriffo* dovette interrompersi più volte e pro-

lungarsi nel tempo per via delle vicissitudini esistenziali di Luca, che, incarcerato per debiti, morì alle Stinche il 29 aprile del 1470. Forse Luigi prese a lavorare al poema dopo il decesso del fratello e, come si è visto, molti anni più tardi prometteva ancora di porvi mano in seguito all'ultimazione del *Morgante.* Alla morte di Luigi, il *Ciriffo* restò tuttavia incompiuto e, ancora una volta su istanza del Magnifico, il Giambullari si accinse a scriverne la continuazione, che lo impegnò per un quarto di secolo.

Protagonisti principali del poema sono due cavalieri, Ciriffo Calvaneo e il Povero Avveduto, figli rispettivamente di Massima e Paliprenda, ripudiate dai loro uomini, il cristiano Guidone della stirpe di Nerbona e il greco Antandro. Le giovani donne vengono accolte nella capanna del pastore Lecore e qui crescono, arditi e di fiera tempra, Ciriffo e Avveduto, i quali, divenuti adulti, si mettono sulle tracce dei rispettivi padri per vendicare i torti subiti dalle loro madri. Giunto a Costantinopoli, Ciriffo trova Antandro e lo ferisce a morte. Avveduto, invece, dopo essere stato costretto ad aggregarsi alla truppa di Falcone, un vecchio corsaro che è la quintessenza della malvagità, giunge ad Ascalona dove è in corso la guerra tra il re Tibaldo d'Arabia e il re Luigi di Francia. Nel previsto scontro tra Guidone e Avveduto, sia il padre che il figlio restano feriti. Dopo una tregua, viene deciso di affidare le sorti della guerra ad un singolo duello. Scendono in campo Avveduto, che nel frattempo si è innamorato di Aleandrina, e Lion Spinetto, anch'esso figlio di Guidone. Il combattimento fratricida viene interrotto dall'arrivo di alcuni giganti. Di lì a poco, il poema si conclude con la condanna a morte comminata a Falcone dal re Tibaldo, ormai stanco dei raggiri del vecchio corsaro.

La trita materia del poema è verosimile che possa coincidere all'ingrosso con quanto narrato in un romanzo perduto dedicato al personaggio di Ciriffo Calvaneo, la cui esistenza viene provata da un manoscritto che tramanda il *Libro del Povero Avveduto* (BMLF, Pluteo XLIV, 30; pochi lacerti di questo romanzo si leggono anche in un altro codice della BMLF, il Mediceo Palatino 186). Il manoscritto è mutilo della prima parte, privo proprio degli episodi narrati dal Pulci. Il *Libro del Povero Avveduto* comincia dopo la conclusione della guerra di Ascalona, allorquando l'esercito cristiano di re Luigi ha fatto ritorno in Europa: «Inchominça chome il Povero fatto la pace d'Aschalona cho rre Tibaldo e 'l re di Francia e 'gniuno se n'andò in suo paesi e chome seghiuta el tratato Chalvaneo detto Ciriffo e chome seghuia pell'adrieto chome intenderai». Sebbene il *Libro del Povero Avveduto*,

che si accoderebbe dunque al non pervenuto *Ciriffo Calvaneo*, sia inutilizzabile per verifiche intertestuali, ci può comunque confermare alcune corrispondenze tra il poema dei fratelli Pulci e il romanzo in prosa scomparso. Tra le allusioni alla materia di quest'ultimo contenute nel *Libro del Povero Avveduto*, che va trattato come fonte secondaria del *Ciriffo Calvaneo* in ottave, la più cogente è senz'altro quella che si legge nel terzo capitolo. Qui Ciriffo ricorda con commozione le sventure di sua madre e la viltà di suo padre – narrate nel primo canto del poema dei fratelli Pulci – dando l'opportunità all'autore del romanzo di rinviare al *Ciriffo Calvaneo* in prosa: «come pello adrieto se ne farà memoria nel Ciriffo Calvaneo».

Dando per accertata l'esistenza di un romanzo in prosa il cui contenuto era in buona misura coincidente con la materia del *Ciriffo Calvaneo* dei fratelli Pulci, discettare sugli eventuali rapporti tra i due testi, a meno di nuovi ritrovamenti, è operazione che lascia il tempo che trova. Occorre, semmai, indugiare intorno al problema cronologico che ci pone il romanzo in prosa. In chiusura del *Libro del Povero Avveduto* si legge, oltre all'indicazione di un misterioso autore, la solita datazione fasulla: «finito addì di x aprile 1303, per me maestro Girolamo». In effetti, è fuor di dubbio che la storia non può essere stata scritta ai primi del Trecento, visti i puntuali riferimenti alla *Comedia* di Dante, ai *Trionfi* del Petrarca e soprattutto ai *Nerbonesi* di Andrea da Barberino. A ciò va aggiunto che l'analisi codicologica consente di datare, pur con una certa approssimazione, il manoscritto laurenziano, che si dimostra piuttosto tardo, risalente alle ultime due decadi del secolo XV. Dunque, se il *Libro del Povero Avveduto* ha tutte le caratteristiche del prodotto seriale d'impostazione barberiniana e deve ascriversi al pieno Quattrocento, contemporaneo, per intendersi, dei romanzi del ciclo rinaldiano, il manoscritto che ce lo conserva è quasi certamente successivo alla composizione del testo dei fratelli Pulci, i quali, peraltro, potevano benissimo avere a disposizione un cantare in ottava rima, magari sul tipo dell'*Orlando* di cui ci occuperemo tra poco.

In un testo come il *Ciriffo Calvaneo* non è difficile riscontrare episodi che manifestano forti analogie con altri segmenti narrativi propri della topica cavalleresca. Detto che i già citati *Nerbonesi* di Andrea da Barberino – e probabilmente in misura minore il *Foulque de Candie* – si dimostrano un indiscutibile supporto ai cantari in cui si narrano le guerre tra re Tibaldo e re Luigi, mi limito a fare qualche considerazione sulla *quête* del Povero Avveduto, l'azione centrale del poema. Vicende consimili, giocate sull'irresistibile richiamo del san-

gue, vedono protagonisti altri noti personaggi, come Guerrin Meschino, Guidon Selvaggio o Dodone. Proprio la storia di quest'ultimo, protagonista del *Castello di Teris*, romanzo in prosa di cui si è già discorso in precedenza, si direbbe la più calzante e vicina a quanto riportato nelle ottave del *Ciriffo*. Una lettura parallela dei due testi consente di verificare la piena identità dei tracciati narrativi e l'uniformità dei comportamenti dei personaggi. Basterà dire che sia Dodone che Avveduto, trascorsa l'adolescenza ai margini del mondo cristiano, abbandonano la madre e si muovono con propositi di vendetta alla ricerca del padre, mostrando in più occasioni il loro valore prima di incontrare il genitore sul campo di battaglia. In seguito, saranno costretti a cimentarsi in un duello fratricida che dovrà sancire le sorti di una guerra.

Materiali consunti e personaggi stereotipati sono dunque alla base del *Ciriffo Calvaneo*. D'altro canto, lo vedremo ancor meglio col *Morgante*, nell'ottica creativa della famiglia Pulci, l'intreccio ha un interesse relativo, una trama vale l'altra: quel che conta è affermare la propria prepotente personalità artistica, in grado, grazie anche ad un'inesauribile *vis comica*, di restituire brio e dignità letteraria ai pedestri canovacci cavallereschi. La scena è tutta dominata dall'autore, il testo serve come pretesto alle prove di abilità espressiva nelle quali istinto poetico e mestiere trovano una perfetta sintesi. Se, come detto, nella prima parte del poema si distingue la maniera un po' stucchevole di Luca, nel prosieguo della storia emergono decisamente le peculiarità della poesia di Luigi. A sottolinearlo, contribuiscono le numerose coincidenze col *Morgante*. Ecco un paio di esempi:

> Chi qua, chi là con la spada percuote,
> tanto che coll'arme cascherà la muffa (*Ciriffo*, III, 100);
>
> E della spada gli dette al cimiero,
> tanto che il colpo ne leva la muffa (*Morgante*, XV, 74);
>
> La lancia parve un finocchio ben fesso (*Ciriffo*, V, 44);
>
> Parvon le lance gambi di finocchio (*Morgante*, XI, 39).

Il linguaggio si fa via via più pirotecnico ed iperbolico, si libera il gusto delle contraffazioni vernacolari fino all'esasperazione idiomatica. Si legga l'ottava – quasi gemella di quella che si legge nel *Morgante*, XXII, 26 – in cui l'autore sottolinea la diabolica malizia oratoria di Falcone, che vuol convincere re Tibalbo a tramare contro Luigi e Folco (V, 66):

Or qui Falcon si doleva, e miagola,
e mostra per lanterna men che lucciola;
e scuopre i bossoletti e la mandragola,
e spaccia per un dattero una succiola,
pensa tu, la corbezzola per fragola;
camuffa 'l barbio, e non fa neve, o sdrucciola,
mette or dentro, or fuor la filistroccola
o vermenella, o bagattella, o coccola.

Proprio il personaggio del corsaro Falcone, il più riuscito del poema, ricorda palesemente gli eroi comici del *Morgante.* Al pari di quella di Margutte, la vita di Falcone, che «non peccator, ma proprio il peccato era» (II, 34), è un campionario di atti sacrileghi: il vecchio corsaro ha «divotamente Cristo rinnegato», si è «fatto Giudeo, e poi Moro» (II, 56), ha tradito e stuprato. Una gioiosa cattiveria traspare in ogni suo pensiero: «Era Falcon de' fortunati amico: / così quando un vedea cadere in basso, / fatto l'arebbe ancor via più mendico, / e sopra il peso suo posto anche un sasso» (II, 54); le sue azioni non sono inibite da alcuna remora morale: «Questo Falcon fu di mala cucina; / temea la conscenzia, o la vergogna / come il sole la rugiada da mattina / e non credea se non quel che bisogna» (IV, 11). La centralità di questo personaggio si desume anche dal fatto che solo in virtù dei suoi inganni la trama si movimenta e ci regala qualche piacevole episodio. Cosicché quando Tibaldo, stanco dei continui raggiri, decide di affidare il vecchio corsaro alle mani del boia, il brusco interrompersi del racconto ci sorprende solo parzialmente: uscito di scena Falcone, delle obsolete vicende di Ciriffo e Avveduto narrate in seguito dal Giambullari poco o nulla doveva stimolare la stanca penna di Luigi Pulci. Resta solo da dire che le ulteriori ventinove ottave leggibili a partire dall'edizione veneziana del 1494 – per alcuni di Luigi, ma più probabilmente del Giambullari, la «fenice» che riprenderà le fila della storia – documentano l'esecuzione di Falcone, la cui «trista fama», ci dice l'autore, è destinata all'immortalità.

6.2
Il *Morgante*

Come si è già avuto modo di dire, il *Morgante* fu iniziato in apertura degli anni Sessanta. Il primo appiglio cronologico interno al poema (XIV, 53) ci riporta al 1462: Pulci ammicca all'aneddoto, narrato da lui stesso in una novella in prosa, del *besso senese* a cui, nell'autunno di quell'anno, avevano spacciato per rarissimo pappagallo un comune

picchio. Da una lettera di Dionigi Pucci a Lorenzo de' Medici, nella quale si accenna al noto episodio dell'osteria del Dormi, ricaviamo, invece, la notizia che prima dell'aprile 1468 erano a buon punto e forse ultimati i cantari dedicati a Margutte (XVIII-XIX); in un'altra lettera del marzo 1472 è lo stesso Pulci che, con lampi di macabra ironia, informa Lorenzo del crollo della chiesa di Foligno citando quasi alla lettera l'assedio di Bambillona durante il quale Morgante fa crollare una «torre di mura» (XIX, 170-173): «Quelle sante volte, che benedette sieno elle da Dio e da me, rovinorno a un tratto; e copersono in tutto tra ogni cosa forse trecento persone, ma non di guardia, però. Pure per un pezzo fu uno trastullo. Erano sotterrati tra calcinacci, e chi mostrava uno piede si portava come un paladino come a Bambillona è Morgante».

La *princeps* del *Morgante* in ventitré cantari vide la luce sicuramente prima del novembre 1478, come certificato da una nota lettera di Ercole I d'Este inviata ad Antonio Gondi, lettera nella quale il signore di Ferrara chiedeva di poter avere copia di «un libro chiamato Morgante» pregando il suo uomo di fiducia di farne richiesta a «uno che si chiama Alovise Pulçi el quale se ne trova haver, et fati che ne habiamo uno incontinente, che ce fareti piacere assai». Ai ventitré cantari del "primo *Morgante*", si accodarono altri cinque cantari a partire dall'edizione fiorentina del febbraio 1483, intitolata *Morgante maggiore*. Dunque, il testo definitivo del poema fu elaborato nel corso di circa vent'anni, ma tra i primi ventitré cantari, già portati a termine intorno al 1470, e gli ultimi cinque, scritti nei primi anni ottanta – generalmente si pensa tra il febbraio 1482 e quello dell'anno successivo, ovvero nell'anno che separa l'ultima edizione in ventitré cantari e la prima che annovera la giunta, benché si possa legittimamente supporre che il Pulci avesse già da qualche tempo iniziato la stesura dei cantari sulla rotta di Roncisvalle – si registra una grossa frattura cronologica, sul cui significato torneremo più avanti.

La trama del *Morgante*, come quella del *Ciriffo*, non si discosta mai dagli stereotipi diegetici della letteratura cavalleresca di consumo. Nel testo pulciano ritroviamo tutte le sequenze guerresche più usurate che tradizionalmente ruotano intorno ai velleitari tentativi militari dei monarchi pagani e alle perverse macchinazioni di Gano.

Il *Morgante* comincia proprio con Orlando che lascia pieno di sdegno la corte di Carlo in seguito alle calunnie di Gano. Le sue peregrinazioni lo portano ad incontrare Morgante, uno smisurato gigante che si converte alla fede

cristiana e diviene suo scudiero e inseparabile compagno. Come di prassi, in cerca di Orlando si muovono altri paladini – Rinaldo, Ulivieri e Dodone – che vanno incontro ad avventure parallele a quelle della coppia Orlando-Morgante. Si ritrovano tutti assieme al campo del re Manfredonio che, per amore della bella Meridiana, cerca di espugnare la città di Caradoro. Sconfitti i pagani, i paladini tornano insieme a Parigi, posta sotto assedio da Erminione, convinto da Gano a vendicare la morte del padre, ucciso da Rinaldo; tutta la corte è in mano alla perfidia del Maganzese – ne fa le spese Astolfo, condannato alla forca perché malandrino – così il sire di Montalbano, stanco della istupidita inerzia di Carlo, si nomina imperatore, mentre Orlando riparte per approdare in Persia. Qui il conte viene imprigionato dall'amostante ma sarà presto liberato da Rinaldo che – incapace di contrastare la propria vocazione all'avventura – lascia Parigi. Approdato in Oriente, uccide il pagano e diventa governatore, finché non s'innamora di Antea, bellissima figlia del soldano che lo fa prigioniero: mandata a rivendicare il regno dal padre, il paladino le cede volontariamente la palma del duello perché ne è innamorato. Nel frattempo il sempre più perfido Maganzese fa levare il campo al soldano per ordire un nuovo inganno: Orlando e Rinaldo, sorpresi per questa partenza, lasciano la città e si smarriscono in un deserto per poi ritrovarsi, separatamente, a salvare dall'impiccagione Ulivieri e Ricciardetto, condannati dal soldano.

Intanto Morgante, alla ricerca del proprio signore, incontra Margutte, gigante mancato, maestro di imbrogli e ruberie che in una spassosa e irriverente dichiarazione professa il suo "credo", fondato sui piaceri della gola e del gioco: insieme beffano un malcapitato oste, salvano la dama Florinetta da una lunga e crudele prigionia, la riconsegnano al padre; ma il singolare sodalizio finisce quando Margutte muore in seguito ad uno scherzo del compagno: egli scoppia, vedendo una bertuccia che s'infila i suoi stivali, per le risate. Morgante, stralunato, giunge a Babilonia, dove trova Orlando e gli altri paladini: grazie al suo aiuto la città è conquistata. Avvertiti della prigionia di Gano presso i giganti figli di Creonta, Orlando e Rinaldo accorrono per salvarlo ma, durante il viaggio per mare, dopo essere scampati ad una tempesta proprio per merito di Morgante – sostituitosi al rotto albero maestro – perdono il valoroso gigante in seguito alla pinzatura di un granchio.

Giunti, dopo la conquista di Monaca, al castello di Creonta, vi rimangono prigionieri per effetto di incantesimi che solo Malagigi riesce, dopo qualche tempo, a sciogliere: liberi, fra litigate varie, i paladini si separano. Per volere divino Rinaldo va a liberare la via del Santo Sepolcro da un ladrone, che converte e prende con sé. Carlo ha però bisogno di aiuto perché minacciato dai Mori. Un diavolo, di nome Astarotte, entra allora nei cavalli di Rinaldo ed Ulivieri, che in un batter d'occhio vengono condotti in Francia; ritorna anche Orlando, il quale assieme ad altri paladini cerca di colpire i pagani. I successi militari dei cugini rinfocolano l'invidia di Gano, che macchina un inganno insieme a Marsilio, re di Spagna: seguendo le sue indicazioni, al passo di Roncisvalle d'improvviso i pagani assalgono la retroguardia cristiana;

tutti i paladini vengono sopraffatti, e lo stesso Orlando, vicino a morire, suona finalmente il suo corno per chiamare aiuto. Richiamato dal terribile grido, Carlo torna indietro, viene a conoscenza del tradimento di Gano e trova tutti i paladini uccisi: il Maganzese è finalmente fatto prigioniero, condotto a Parigi, giudicato e suppliziato fra l'esultanza del popolo. Rinaldo riparte alla ventura; Carlo, appagato da numerose vittorie, muore e assurge in cielo.

6.3
Il funambolo della parola

«Non facciamo arte né mestiere nessuno né stiamo a nulla, perché siàno stati in contumacie col comune et ancora abiàno debito con esso, che ci guardiàno, et ancora abiàno debito con ispeziali perxone che n'abiàno adosso la sententia». Per chi, come Luigi Pulci, era stato costretto intorno ai vent'anni a far simili dichiarazioni agli ufficiali del catasto, entrare a far parte degli intimi di casa Medici in via Larga dovette rappresentare una bella svolta, che senz'altro contribuì al miglioramento della qualità della vita. Dal 1461, quando signoreggiava ancora il vecchio Cosimo e Lorenzo era poco più di un ragazzino, il Pulci legò il suo destino di uomo e di scrittore alla potente famiglia, avvalendosi innanzitutto della protezione di Lucrezia Tornabuoni. Per quasi un quindicennio il Pulci ricoprirà con devozione più ruoli al servizio del casato mediceo: maestro di poesia volgare, animatore delle feste in villa e delle serate a palazzo, uomo di fiducia a cui si affidano sia piccole faccende da sbrigare in città che delicate missioni fuori dalla Toscana. Sempre genuino nei comportamenti, il Pulci nutrì una gelosa affezione per Lorenzo – definito amorevolmente nelle lettere il suo «cucco» – anche quando quest'ultimo manifestò in modo chiaro prima una certa insofferenza e poi un netto distacco verso il compagno di tante avventure, umane e culturali insieme.

Le epistole che il Pulci scrive al signore di Firenze tra la seconda metà degli anni Sessanta e i primi anni Settanta documentano un gioioso cameratismo, fondato in primo luogo sulla condivisione di un gusto letterario che favorisce l'uso di un gergo scoppiettante e allusivo, contaminato dai più disparati influssi, ora colti ora popolari, dal lessico tecnico e dialettale, un gergo che si presta, senza ulteriori transizioni, ad essere lingua d'uso poetico per l'autore del *Morgante*. Si legga il brano della lettera in cui lo scrittore fiorentino ritrae Zoe Paleologa, figlia del principe del Peloponneso, che aveva avuto occasione di incontrare durante il soggiorno a Roma al seguito di Clarice

Orsini. Qui, come nel *Morgante*, la trasfigurazione grottesca del personaggio avviene in virtù di una non comune perizia linguistica e retorica:

Descriverò adunque questa cupola di Norcia, anzi questa montagnia di sugna che noi vicitamo, che non credevo ne fussi tanta nella Magna, non che in Sardigna. Noi entramo in una camera, dove era parata in sedia questo berlingaccio; et havea con che sedere almento, ti prometto! Hora mi comincerò nel mezzo, dove sta la virtù. Fa' conto che madonna Mea costì o madonna Cosa sono due formiche tisiche nella riciditura, Gratiano uno Arigobello. Due naccheroni turcheschi nel petto; un mentozzo, un visozzo compariscente, un paio di gote di scrofa; il collo tra le nacchere. Due occhi che sono per 4, con tanta ciccia intorno e grasso e llardo e sugna, che 'l Po non ha sì grandi argini. E non pensassi che le gambe fussino però di Giulio secco, con un paio di montaconi attaccate a quelle, di staiora tre in circa a seme ch'è, da primo e secondo, culo, et orrevole, 1/3 e 1/4, gambe overo carratelli; e più altri ver'i confini. Chiasso in mezzo; sugna per tutto. Io non so s'io mi vidi mai carnasciale o cosa tanto unta e grassa e morvida e soffice e da ridere quanto questa befanìa strana.

Metafore scherzose, locuzioni proverbiali e vernacolari, nomignoli, immagini grossolane, diminuitivi degradanti: siamo precipitati nel calderone in cui rampolla la più tipica comicità pulciana, in grado di restituire condimento, lo vedremo tra poco, alle stantie ricette cavalleresche col suo inconfondibile sapore. Ci sono in Pulci la volontà e la passione del ricercatore di parole, lo provano il *Vocabolarietto di lingua furbesca* e una ricca raccolta di voci commentate che si accompagnano a circa duecento nomi mitologici e topografici; ma soprattutto agisce su di lui la lezione del Burchiello, benché depurata dalle componenti più marcatamente visionarie e surreali. L'impronta del barbiere di Calimala, indiscusso mattatore della poesia popolaresca e dell'espressionismo fiorentino quattrocentesco, è visibile in ogni opera del Pulci, e non solo negli stizziti sonetti scritti nel 1465 contro Bartolomeo Scala, o in quelli ancor più astiosi che qualche anno più tardi Luigi scambiò in una rovente tenzone con Matteo Franco. Anzi, forse è proprio nel *Morgante* che gli echi burchielleschi aggiungono un ulteriore quanto decisivo contributo di fantasia ad una lingua polifonica e letterariamente eterogenea, contrappuntata di latinismi, reminiscenze virgiliane, scritturali, dantesche e petrarchesche; una lingua attraverso la quale il Pulci opera quella dissacrante ed innovativa riscrittura dei luoghi comuni del genere, anticipando le parodie cinquecentesche dell'Aretino e del Folengo.

Nel *Morgante* Pulci si fa mago, più che maestro, del dire. Scorrendo il poema sembra inesauribile la vena dell'inventore di vocaboli insoliti e curiosi (VIII, 53: «camuccà»; XII, 6: «salamelecche»; XVII, 68: «nasserì bizeffe»; XVII, 133: «talacimanno»), dell'autore di esilaranti paragoni (IV, 15: «e spiccò il capo che parve un pollo»; V, 60: «E féssel tutto come un cacio cotto»), sempre magistralmente tratti dalla vita quotidiana (XXIV, 19: «Or chi vorrà insegnare al traditore / commetter qualche scandol, qualche frodo, / sarà come chi insegna al buon sartore / tener l'anello al dito o fare il nodo»), del cultore dell'ossimoro (XX, 98: «Rinaldo si rizzò pur finalmente / e bestemmiava il Ciel divotamente»), dell'iperbole (si leggano almeno i vanti di Morgante: II, 37-40; VI, 28-29; VII, 32-34) e dell'allusione oscena (basti rimandare allo scontro tra cavalieri e amazzoni: XXII, 165-170). Diffusissimo, poi, l'uso dei modi di dire, che rende ancor più visibile l'inconfondibile patina fiorentina del testo pulciano: «per pigliarci al boccon come i ranocchi» (II, 21); «fare come l'asino del pentolaio» (VI, 19); «Pigliar due colombi e una fava» (VII, 26); «non istare a pigliar lucciole» (XXXIII, 4). Il gran carnevale della lingua non sembra avere mai fine e, specie in certi contesti, le parole rubano la scena alla storia – si pensi alle imprecazioni o agli insulti a cascata – tanto che, non di rado, il narratore delle strepitose gesta di Morgante sembra abbandonarsi totalmente al fascino del gioco verbale, come in questa ottava di bisticci (XXIII, 47):

> La casa cosa parea bretta e brutta,
> vinta dal vento, e la natta e la notte
> stilla le stelle, ch'a tetto era tutta;
> del pane appena ne dette ta' dotte;
> pere avea pure e qualche fratta frutta,
> e svina, e svena di botto una botte;
> poscia per pesci lasche prese all'esca;
> ma il letto allotta alla frasca fu fresca.

La ricchezza espressiva aumenta, poi, per il fondamentale contributo offerto dalla cultura paremiologica. Nel *Morgante* la fraseologia proverbiale agevola in certi contesti la naturale tendenza alla battuta gergale e dialettale, ma viene esibita anche per esigenze di popolarità riflessa, per irrobustire e connotare un linguaggio destramente letterario anche quando sembra plebeo e volgare. Pulci, come al solito, ama farsi prendere la mano. Ecco come Orlando commenta una bravata di Morgante, che tenta un affondo solitario nel campo di Manfredonio (VII, 46):

Tanto andata sarà la capra zoppa,
che si sarà ne' lupi riscontrata.
Questa sua furia alcuna volta è troppa;
e fece pure inver pazza pensata
d'ardere un campo come un po' di stoppa,
e come a' topi far colla granata;
ma il topo sarà egli in questo caso,
al cacio nella trappola rimaso.

L'ammicco al proverbio ha sempre fini umoristici – «fuggitevi, ranocchi, ecco la biscia» (XXII, 134), grida Berlinghieri mentre fa strage di maganzesi – rafforza l'effetto "parlato", ravviva i dialoghi, esplicita giudizi e stati d'animo dei personaggi, riassume alla buona la "morale" di un episodio. Talora, però, la sentenziosa franchezza dei paladini del Pulci si orchestra più elegantemente in un apologo, magari tratto dal *corpus* esopico (cfr. IX, 19-22; IX, 73-76; XXI, 114). D'altronde, nel *Morgante* si leggono ad ogni piè sospinto deliziose "novellette", come quella della formica che si avventura nel teschio di un cavallo (II, 55-57), già narrata dal Burchiello in un sonetto caudato.

È in virtù di questo ricostituente linguistico ed espressivo che il Pulci, pur affidandosi ai vecchi canovacci, riesce a rianimare le parti di una compagnia cavalleresca ormai debilitata dalle infinite e sempre più scialbe repliche. Si prendano gli scontri in campo aperto, che nei cantari popolari suggellano lunghe e noiose sequenze d'ottave in cui viene descritto il consueto mortorio di pagani. Nel *Morgante* divengono gustose baruffe dove tutto è concesso e anche i cavalieri cristiani possono perdere il loro *aplomb*: «Terigi era rimasto per un piede / in terra avviluppato in certa stretta, / e il suo signore Orlando non la vede, / sì che nel sangue si storce e gambetta, / che pareva un tocchetto di lamprede» (XXVII, 99). La solenne ritualità dei duelli è tanto trasfigurata che spesso le sfide si aprono con lunghi scambi d'ingiurie a cui seguono scontri difficilmente conciliabili col *bon ton* cavalleresco (si veda, ad esempio, la zuffa verbale e corporale che nel cantare VIII ha come protagonisti Mattafolle e Berlighieri). In scene che oggi potremmo definire *pulp*, i colpi di lancia e di spada, anche i più devastanti, sono un costante invito al riso: «Era il sangue alto insino alle ginocchia, / che correa già per la valle meschina; / e Ricciardetto col brando non crocchia, / e molte volte a traverso sciorina, / e spicca i capi come una pannocchia / di panico o di miglio o di saggina» (XXVI, 138). Della dignità cavalleresca nessuno più si cura: i paladini non pagano gli osti, saccheggiano e bruciano città, si danno al bri-

gantaggio, ignorano le più elementari norme della cortesia. Nel caos di un mondo dominato dalla forza e dal sopruso, il cavaliere pulciano si trasforma in allegro picaro.

6.4
I portavoce dell'arte pulciana: Morgante, Margutte, Astarotte

In sostanza, lo diciamo subito, l'ardore senza norme, i modi spicci dei personaggi riflettono l'arte spregiudicata del «seminator di scandoli» – secondo una risentita definizione di Matteo Franco – e la sua personalità "eretica". Nella poesia come nella vita Pulci mal sopporta la compostezza, gli ordini e le verità precostituite. Non a caso scommette su Morgante, protagonista iperbolico del romanzo, incontrastato campione delle zuffe, supremo esempio della dismisura. A Morgante sono affidate le più clamorose infrazioni del codice cavalleresco e i destini comici di buona parte del testo. E, d'altronde, sin dalla prima diffusione il pubblico entusiasta tendeva ad identificare l'intero testo pulciano con questo eroe popolare, tanto da imporre all'autore – per acclamazione, si direbbe – il titolo: «Et poi che così si contenta il volgo che e' sia appellato Morgante», si legge nella già citata edizione Ripolina, «derivato da un certo Morgante famoso che in molte cose interviene in esso, per non oppugnare a tanti concedesi che così sia il suo titolo, cioè el famoso Morgante».

Sin dalla sua comparsa il gigante ci appare come una sproporzionata maschera del cavaliere tradizionale, di cui interpreta un'amena parodia. Con Morgante il Pulci può calamitare la storia e l'attenzione del suo pubblico su tutto ciò che è primitivo, deforme, grossolano, ma anche vitale e divertente; ed è soprattutto attraverso Morgante che il Pulci canta la forza dirompente della natura. Una gioiosa irrazionalità sprizza da ogni suo atto, anche il più violento: il gigante è una sorta di buon selvaggio, rappresenta la vita nei suoi bisogni e nei suoi istinti più elementari, dunque è quanto di più lontano ci possa essere dal mondo elegante, regolato e gerarchico della cavalleria. Nel primo cantare, dopo la conversione al cristianesimo propiziata da un sogno, troviamo Morgante, novello Ercole, desideroso di far vita da cavaliere e mettersi alla ventura in compagnia di Orlando. Un nuovo adepto deve attenersi al cerimoniale cavalleresco che, come è noto, prevede la scelta del cavallo e la vestizione delle armi. Il gigante ci prova. Pulci se la ride e noi con lui: il povero quadrupede «s'accoscia per la pena» (I, 68) fino a scoppiare sotto il peso di uno stupito Morgante, che poi indossa uno «sbergo [...] / ch'avea tutta la maglia rug-

ginosa» (I, 84), si caccia in testa «un gran cappel d'acciaio» anch'esso «rugginoso» (II, 9), si cinge al fianco una «spadaccia» e arma la sua terribile mano con il «battaglio» di una campana (II, 10). Ora Morgante è pronto, la caricatura del perfetto cavaliere ultimata. E i saturnali cavallereschi possono cominciare: il colosso, lieto e innocente come un fanciullo, mulinerà il suo battaglio sfracellando «dal capo alle piante» (VII, 40) i suoi nemici, pestando «loro i fegati e' polmoni» (VII, 41), sempre pronto a compiere prodigi balistici di sicuro effetto spettacolare: «e spesso avvenne ch'un capo spiccòe, /e poi quel capo a un altro percosse / sì forte che la testa gli spezzòe, / e morto cadde che più non si mosse» (VII, 51).

Il lato comico del personaggio si evidenzia ancor di più quando il gigante può dar sfogo alla sua sovrumana voracità, a quell'inesauribile, formidabile appetito che lascerà in eredità ai personaggi di Rabelais. Così, il meglio di sé Morgante lo mostra in seguito all'incontro con Margutte nel XVIII cantare, allorquando in una serie di sequenze mozzafiato lo vediamo trangugiare bufali, liocorni, testuggini, basilischi, cammelli, elefanti e dissetarsi con barili di vino e di cervogia. Il povero Margutte, versato nell'arte culinaria (XIX, 57: «[...] L'arte mia fu sempre cuoco»), quasi sempre si prodiga a vuoto intorno ai fuochi e resta puntualmente a gola secca per l'ingordigia dell'amico: «Morgante, tu non bei, anzi tracanni, / anzi diluvi [...] // Tu non se' uom da star tra compagnoni: / non lasci pel compagno un ciantellino. / Del liocorno mi rimase il torso; / or di due otri te n'hai fatto un sorso» (XIX, 62-63). Tanto che quando Morgante spolvera in pochi minuti un elefante intero, Margutte comincia a temere il famelico compagno: «Tu m'hai a mangiare un dì poi, come l'Orco» (XIX, 86).

Con la narrazione delle trucibalde avventure vissute in coppia da Morgante e Margutte l'arte pulciana raggiunge il suo vertice. Margutte è un personaggio indimenticabile, benché la sua presenza nel poema sia limitata a poco più di un paio di centinaia d'ottave. Truffatore, ladro giocondo e senza freni morali, geneticamente malvagio («[...] cattivo insin nell'uovo»), Margutte è l'emblema della trasgressione pulciana. Quando ad un crocicchio per la prima volta incontra Morgante, si presenta così: «[...] Il mio nome è Margutte; / ed ebbi voglia anco io d'esser gigante, / poi mi pentì' quando al mezzo fu' giunto» (XVIII, 113). Subito dopo, rispondendo ad una precisa domanda di Morgante, che vuol sapere qual è la sua fede, Margutte sciorina il suo "Credo". Vale la pena dare un po' di spazio al pezzo di bravura più noto e celebrato del poema (XVIII, 115-120):

Rispose allor Margutte: – A dirtel tosto,
io non credo più al nero ch'a l'azzurro,
ma nel cappone, o lesso o vuogli arrosto;
e credo alcuna volta anco nel burro,
nella cervogia, e quando io n'ho nel mosto,
e molto più nell'aspro che il mangurro;
ma sopra tutto nel buon vino ho fede,
e credo che sia salvo chi gli crede;

e credo nella torta e nel tortello:
l'uno è la madre e l'altro è il suo figliuolo;
e il vero paternostro è il fegatello,
e posson esser tre, due ed un solo,
e deriva dal fegato almen quello.
E perch'io vorrei ber come un ghiacciuolo,
se Macometto il mosto vieta e biasima,
credo che sia il sogno o la fantasima;

ed Apollin debbe essere il farnetico,
e Trivigante forse la tregenda.
La fede è fatta come fa il solletico:
per discrezion mi credo che tu intenda.
Or tu potresti dir ch'io fussi eretico;
acciò che invan parola non ci spenda,
vedrai che la mia schiatta non traligna
e ch'io non son terren da porvi vigna.

Questa fede è come l'uom se l'arreca.
Vuoi tu veder che fede sia la mia?
Che nato son d'una monaca greca
e d'un papasso in Bursia, là in Turchia.
E nel principio sonar la ribeca
mi dilettai, perch'avea fantasia
cantar di Troia e d'Ettore e d'Achille,
non una volta già, ma mille e mille.

Poi che m'increbbe il sonar la chitarra,
io cominciai a portar l'arco e il turcasso.
Un dì ch'io fe' nella moschea poi sciarra,
e ch'io vi uccisi il mio vecchio papasso,
mi posi allato questa scimitarra
e cominciai pel mondo andare a spasso;
e per compagni ne menai con meco
tutti i peccati o di turco o di greco;

anzi quanti ne son giù nello inferno:
io n'ho settanta e sette de' mortali,
che non mi lascian mai la state o 'l verno;

pensa quanti io n'ho poi de' veniali!
Non credo, se durassi il mondo etterno,
si potesse commetter tanti mali
quanti ho commessi io solo alla mia vita;
ed ho per alfabeto ogni partita.

Insieme ai sonetti di parodia religiosa – si pensi a *In principio era il buio, e buio fia* o a *Costor che fan si gran disputazione* – dovevano essere queste le ottave che maggiormente indignavano il Savonarola. Sin dai primi anni Ottanta, appena giunto a Firenze, il frate scagliò violenti anatemi contro la poesia del Pulci; e nel decennio successivo il *Morgante* era il più richiesto tra i «libri scellerati» da consegnare al fuoco dei roghi di vanità: «O voi, che avete le case vostre piene di vanità e di figure e cose disoneste e libri scellerati e el Morgante e altri versi contra la fede», intimava il domenicano nelle *Prediche sopra Aggeo*, «portateli a me questi, per farne fuoco e uno sacrificio a Dio».

A Firenze tutti sapevano della confidenza del Pulci col pentacolo, della sua dottrina nelle scienze occulte, della sua passione per i misteri cabalistici, così come ben conosciute erano le sue dubbiose posizioni circa l'immortalità dell'anima individuale o sui miracoli narrati nei testi sacri. Per mitigare le accuse di eresia che gli piovevano addosso da tutte le parti e per spiegare meglio quale fosse per davvero la sua concezione religiosa, nell'ultima parte del *Morgante* Pulci dà spesso la parola al diavolo Astarotte – «molto savio, terribil, molto fiero» (XXV, 119) – che per certi aspetti possiamo considerare una sua controfigura letteraria. Astarotte, sollecitato da precise domande di Malagigi e Rinaldo, discetta con misura sulla giustizia di Dio, sul libero arbitrio, sui rapporti tra fede e conoscenza. Nei suoi discorsi è riconoscibile un grande ideale di tolleranza religiosa fondato sul principio «che non debbe disperar merzede / chi rettamente la sua legge tiene» (XXV, 236). Secondo Astarotte, anche gli abitanti dell'altro emisfero che ignorano Cristo possono essere redenti, se hanno bene operato, mentre sono destinati alla dannazione i musulmani e i giudei «e le lor legge tutte / dell'Alcoran de' matti e del Talmutte», perché scientemente negano l'unica «vera» fede, quella cristiana (XXV, 240). Ma soprattutto questo buon diavolo, pur con la sua sapienza, è un esempio di umiltà spirituale. Astarotte – e qui si sente ancor meglio la voce del Pulci, che doveva sorbirsi le rampogne di filosofi e di preti ebbri delle loro verità – denuncia la stupida «presunzion [...] de' mortali», che volendo «giudicare il Ciel di terra» (XXV, 159) incorrono nell'errore e nel peccato.

6.5
Le fonti del *Morgante*

Abbozzando nell'ultimo cantare del *Morgante* una sorta di compendio di storia della letteratura carolingia, il Pulci ci offre indicazioni sommarie ma di estremo interesse circa la sua cultura cavalleresca. Grazie a queste ottave abbiamo subito chiaro il sostrato romanzesco su cui si fonda il *Morgante* e, inoltre, di riflesso veniamo a conoscenza dei titoli più popolari in ambito fiorentino. Certo non stupirà che il Pulci si riferisca in primo luogo alle compilazioni di Andrea da Barberino, ricordando alcuni episodi dei *Reali di Francia* e riassumendo parte dell'*Aspramonte*; seguono poi citazioni di personaggi ed episodi specifici di tre opere anonime, il *Rinaldo da Montalbano*, il *Danese*, la *Spagna*. Se, come vedremo, di quest'ultimo testo il Pulci sfrutta soprattutto la redazione in ottava rima, non mancando tuttavia di dimostrare una buona conoscenza anche della *Spagna* in prosa, dall'analisi di quanto riportato intorno al *Rinaldo da Montalbano* e al *Danese* si desume che il poeta fiorentino aveva sott'occhio non i cantari, ma le partiture in prosa afferenti al ciclo rinaldiano – ad esempio, lo dimostrano l'episodio della costruzione di Montalbano ad opera dei diavoli comandati da Malagigi e il nome Duraforte, il cavallo di Uggieri (XXVIII, 64-65) – che si leggono in sequenza, come sappiamo, nei manoscritti Pluteo XLII, 37 e Pluteo LXXXIX, inf. 64 della BMLF.

Accanto a questi romanzi, pietre miliari dell'epopea carolingia offerte al lettore come attestato di una cultura specifica, della propria capacità di muoversi con competenza all'interno del genere, non viene menzionata un'insipida storia cavalleresca alla quale, tuttavia, Pulci aveva deciso di riservare uno speciale quanto esclusivo trattamento. Il poeta fiorentino, però, aveva accennato ad essa in modo diretto nel XIX canto del *Morgante*, quando, chiusa la splendida avventura di Margutte, dichiarava di voler riprendere la sua strada, ovvero di seguire di nuovo la sua fonte, quel *Cantar d'Orlando* che aveva abbandonato per dar spazio alle maramalde imprese del mezzo gigante «per le risa morto» (XIX, 153):

> Tanto è ch'io voglio andar pel solco ritto,
> ché in sul *Cantar d'Orlando* non si truova
> di questo fatto di Margutte scritto,
> ed écci aggiunto come cosa nuova.

Nonostante questa ottava, come altre del resto in cui Pulci sfoggia autori di riferimento più o meno immaginari (Alcuino, Arnaldo, Lat-

tanzio), l'ombra imbarazzante del plagio calò sul Pulci solo quattro secoli dopo la stesura del *Morgante*, in seguito ad un articolo pubblicato nel 1869 da un allora giovane studioso, Pio Rajna, che con le sue instancabili ricerche avrebbe contribuito in maniera decisiva a ridisegnare il profilo della letteratura cavalleresca italiana. Nel manoscritto Mediceo Palatino 78 della BMLF il Rajna aveva rintracciato quella che apparve subito ai suoi occhi come una primitiva sceneggiatura del *Morgante*, quasi del tutto coincidente con esso, in sostanza fonte diretta quantomeno dei primi ventitré cantari, ovvero del cosiddetto "primo *Morgante*". Si trattava di un testo di fattura popolare in sessantuno cantari, mutilo all'inizio e alla fine, chiaramente destinato alla recitazione in piazza, che, sulla scorta dei versi del *Morgante* sopra citati, fu ribattezzato *Cantare d'Orlando*. Il Pulci, ora finalmente lo si capiva, non aveva lesinato indicazioni circa la sua opera di rimaneggiamento: passi come «Poiché tu m'hai cantando a verso a verso / condotto insino al mezzo della soglia» (XIV, 1); «abbiàn passato il mezzo» (XVI, 1); «i' veggio omai la foce» (XXI, 1); «non mi lasciar perir presso alla foce, / poiché noi siamo al levar delle tende» (XXIII, 1) potevano essere interpretati alla luce delle puntuali corrispondenze col dettato dell'*Orlando*. E la lettura parallela mostrava i limiti angusti entro i quali si consumava l'apporto diegetico originale del Pulci: la storia d'amore tra Ulivieri e Forisena (IV, 75-90, V, 2-4, 16-21); l'impiccagione di Astolfo evitata per un soffio (XI, 43-XII, 7); le ottave dedicate al mostro peloso (V, 36-66); la liberazione di Dodone ad opera di Morgante (VII, 17-44); gli episodi seguiti all'entrata in scena di Margutte (XVIII, 112-XIX, 180); la morte di Morgante (XX, 45-47). Il poeta fiorentino passò così repentinamente dal rango di "rinnovatore" del genere romanzesco a quello, certo meno illustre, di "rifacitore" di uno scipito cantare anonimo.

L'analisi e le conclusioni del Rajna hanno avuto lunga vita nella saggistica critica e ancora oggi sono accettate da gran parte degli studiosi. Di recente, però, si è cercato di discutere di nuovo la realtà dei rapporti tra i due testi sgombrando il campo da una serie di false certezze. Innanzitutto, si è posta maggiore attenzione alla questione cronologica, che il Rajna risolveva con discutibile arbitrio retrodatando il cantare anonimo. Collocare sul piano temporale un testo come l'*Orlando* è, invece, assai complicato, dando per scontato che la datazione inserita nella seconda ottava del XX cantare dell'*Orlando* – «mille trecento quattro con otanta» – appare per più ragioni inaccettabile e va intesa come una delle consuete falsificazioni che avevano lo scopo di dare maggior lustro alla storia confinandola in un lontano passato. Per inciso, ci troviamo ad affrontare una situazione analoga a

quella sopra descritta per il *Libro del Povero Avveduto*, anche se stavolta non abbiamo a che fare con un testo in prosa, ma con un cantare in ottava rima. Siamo ormai in grado di affermare che, per le sue peculiari caratteristiche, l'*Orlando* è in sintonia con i prodotti più tipici della letteratura canterina d'epoca laurenziana o comunque del pieno Quattrocento, mentre risulterebbe eccezionalmente anomalo ai tempi di Antonio Pucci e di Andrea da Barberino. Inoltre, anche stavolta, come nel caso del *Libro del Povero Avveduto*, il manoscritto che conserva il cantare è assai tardo: lo stesso Rajna nel suo studio assegna il codice più o meno all'ultimo quarto del XV secolo. In sostanza, i conti tornano – sarà da ritenersi una semplice coincidenza? – se a quella data, 1384, si aggiungono almeno un centinaio d'anni.

Dunque, anche tenendo presente la vocazione rielaborativa piuttosto che riproduttiva del genere e quindi la sostanziale unicità di ogni redazione, rinnovata e modificata di volta in volta dagli interventi del canterino o del copista di turno, risulta francamente insostenibile considerare il manoscritto laurenziano, *sic et simpliciter*, alla stregua di un ipotesto del *Morgante*. Senza contare che il Rajna basò le sue analisi sulla redazione definitiva del *Morgante*, mentre per le ragioni sopra esposte appare chiaro che il confronto andrebbe fatto eventualmente con versioni precedenti del testo pulciano, per più aspetti diverse. Infine, un'ultima considerazione di carattere testuale. Nell'articolo del 1869 si celebrava il contributo di chiarezza offerto dall'*Orlando*, grazie al quale si potevano finalmente sanare alcune vistose incoerenze rintracciabili nel testo pulciano. Si trattava però di una posizione critica viziata da parzialità, dato che indagini successive hanno mostrato che non sono meno numerosi i brani oscuri presenti nel cantare anonimo, che invece risultano di piana interpretazione nel *Morgante*. In definitiva, si può concordare sul fatto che il Pulci avesse sott'occhio un brogliaccio che riportava all'ingrosso una storia simile, ma certo non uguale a quella dell'anonimo cantare.

Questi rilievi non hanno certo lo scopo di sminuire quella che ci appare ancora oggi come una delle scoperte filologiche più intriganti e importanti in ambito cavalleresco. Facilitati da un secolo e mezzo di studi, possiamo aggiustare il tiro e proporre, semmai, altre ipotesi. Tra queste, quella che può considerarsi come la più naturale ed economica è la seguente: sia l'anonimo che il Pulci potrebbero aver fatto riferimento ad una fonte comune, non necessariamente un cantare, magari una prosa di romanzo che potremmo interpretare come una delle tante puntate del ciclo rinaldiano che nel secondo Quattrocento venivano trasposte in ottava rima. Credo invece sia da rigettare la tesi – francamente capziosa – di coloro che reputano l'*Orlando* una co-

sciente riduzione del *Morgante*: chi sarebbe mai questo canterino tanto maldestro e sorprendentemente minimalista, che si presenta sulla panca in San Martino dopo aver deturpato e scartato quanto di meglio e di più gustoso offriva il testo di maggior successo dell'epoca, amatissimo dal pubblico fiorentino, che, come sappiamo, aveva persino imposto il titolo all'autore?

Nonostante l'impossibilità, per le ragioni sopra esposte, di considerare l'*Orlando* come un vero e proprio ipotesto, non c'è dubbio che sul piano narrativo il ruolo del Pulci resta quello del geniale "rifacitore" concentrato col suo estro burchiellesco in un'opera di riconversione comica, divertita e avvertita, letterariamente mai banale, della compagine cavalleresca, finalmente sottratta alla grezza faciloneria dei canterini. D'altronde, sappiamo bene come la poetica tardomedievale si sostentasse senza imbarazzo di questo indefesso lavorio, di quest'opera di perenne riciclaggio, e come il romanzo cavalleresco da sempre si basasse su saldi principi combinatori: anche il *Ciriffo Calvaneo*, lo si è visto, sembra essere il frutto di un'esperta, smaliziata riscrittura di un copione già noto. A differenza dei canterini, il Pulci poteva apporre il suo marchio d'autore, i suoi interventi erano in grado di dar nuova vita a quei triti canovacci. E il passo di una lettera datata 4 dicembre 1470 scritta dal poeta fiorentino a Lorenzo, ma contenente comunicazioni dirette alla madre del Magnifico – «[...] sono pure suo servidore et sarò sempre, et farassi ancora il *Danese* e *Rinaldo* et cose meravigliose nel mio ritorno» – si dovrà intendere come una decisiva conferma del frenetico, gioioso interventismo del Pulci in ambito cavalleresco: grazie alle magie della sua penna, le popolari ma un po' tediose partiture del *Danese* e del *Rinaldo* – citate, come si ricorderà, anche in chiusura del *Morgante* insieme alle compilazioni di Andrea da Barberino e alla *Spagna* – potevano essere rivitalizzate, trasformarsi in godibili capolavori di genere, come già sperimentato con il *Morgante* e, seppur in tono minore, con il *Ciriffo Calvaneo*. Fra l'altro, detto per inciso, che il Pulci non conoscesse o quantomeno non utilizzasse sia del *Danese* che del *Rinaldo* le redazioni in versi, può essere interpretato come un ulteriore indizio a favore dell'esistenza di un *Orlando* in prosa.

Gli ultimi cinque cantari del *Morgante*, in cui si consuma un'altra palese relazione intertestuale, confermano le strategie di un'ispirazione che si libera completamente attraverso la rielaborazione di prodotti altrui e finisce per coincidere con quella che potremmo definire la missione artistica del Pulci: dare nuova dignità letteraria ai tanti copioni cavallereschi confezionati nel secolo XV. Utilizzata con parsimonia nei primi ventitré cantari, la *Spagna* – quella in rima, in parti-

colare i canti XXVIII-XL, ma anche, come detto, la *Spagna* in prosa – diviene la fonte principale del "secondo *Morgante*", incentrato sul tradimento di Gano e sulla tragedia di Roncisvalle. Anche in questo caso, però, possiamo verificare, ottava per ottava, l'indipendenza creativa del Pulci che, oltre ad inserire – talora in filigrana, talora con pesanti sottolineature – dati della sua disgraziata biografia, inventa nuovi personaggi, dilata e trasforma alcuni episodi, procrastina o anticipa gli avvenimenti, mescola e contamina nella sua opera materiali desunti da altri testi.

6.6
Biografia e poesia nei cantari sulla dolorosa rotta

Quando, alcuni anni dopo la stesura dei primi ventitré, Pulci compone gli ultimi cinque cantari del poema, il panorama politico e letterario è profondamente cambiato, così come diverse sono le motivazioni che sollecitano alla scrittura il cantore del *Morgante*. Nella Firenze dominata culturalmente dal Ficino e dal Poliziano, centro all'avanguardia sia nel campo dell'erudizione filologica che in quello della ricerca filosofica, l'astro poetico del Pulci è ormai al tramonto e sotto il fuoco di fila di irriducibili detrattori. Già si è fatto cenno alle roventi accuse del Savonarola, le ultime in ordine di tempo che si erano abbattute sul Pulci e sulla sua poesia; non meno violente, però, erano le polemiche sollevate contro il *Morgante* e il suo autore dagli accademici. Tra il 1475 e il 1476 infuriò una contesa ideologica e culturale che vide contrapposti il Pulci, il Dei, il Bellincioni, depositari della tradizione letteraria volgare fiorentina, e il Ficino e gli altri dotti dello studio, promotori del nuovo sapere. Pulci si espose più degli altri scrivendo sonetti ingiuriosi che mettevano in ridicolo le tesi del sincretismo filosofico-religioso propugnato dai neoplatonici. La sua foga iconoclasta, però, fu pagata a caro prezzo, con la progressiva emarginazione dalla più ristretta cerchia medicea. L'affetto e la confidenza del Magnifico nei confronti del Pulci si stemperano, anche se tra i due non si giungerà mai ad una definitiva rottura. Non è un caso, però, che l'autore del *Morgante* nell'ultimo decennio della vita decida di mettersi a servizio del celebre condottiero Roberto da Senseverino, e trascorra gran parte del tempo lontano da Firenze, specie dopo la morte, nel 1482, di Lucrezia Tornabuoni, sua prima e più benevola protettrice, ma soprattuto compianta committente della sua opera cavalleresca.

La giunta al "primo *Morgante*", dunque, prende forma in questo clima di avversione e di distacco nei confronti del Pulci e della sua

attività poetica. Si capisce che in questa nuova fase della cultura fiorentina per un letterato della cerchia laurenziana investire il proprio talento nel settore cavalleresco – magari, come programmato anni addietro, "rifacendo" il *Danese* e il *Rinaldo* – non aveva più molto senso se non come provocatoria scelta controcorrente. Di conseguenza, se ancora di cavalieri si doveva narrare, occorreva trovare imprese e storie di più alto profilo. Pulci ritenne la trappola ordita da Gano ai danni di Orlando argomento in grado di nobilitare e dare nuovo slancio al dettato cavalleresco del suo poema. Così, leggendo gli ultimi cantari, dove, comunque, non si attenua quella libertà d'azione e di creazione poetica che caratterizzava la prima parte del testo, si percepisce che la frattura non solo è cronologica e tematica, ma anche stilistica: accingendosi a narrare la carneficina di Roncisvalle, il narratore altera il suo punto di vista – più astioso che brillante, più circospetto che trionfale, più crepuscolare che solare – e cambia il registro espressivo (sul piano lessicale, ad esempio, il Pulci apre decisamente ai latinismi, alle voci dotte derivanti in primo luogo dal *Paradiso* di Dante e più fitte si fanno le citazioni dai classici e dalla Bibbia), caricando di nuovi significati la sua opera. Dietro il tessuto di seconda mano recuperato da un racconto arcinoto, si nasconde in realtà una trama assai sottile (cfr. XXIV, 179) costellata di divagazioni astrologiche, filosofiche e religiose, che rinviano di continuo alla storia personale dell'autore e ai mutamenti culturali in atto nella Firenze medicea:

> Un cerchio immaginato ci bisogna
> a voler ben la spera contemplare:
> così, chi intender questa storia agogna,
> conviensi altro per altro immaginare;
> perché qui non si canta e finge e sogna:
> venuto è il tempo da filosofare;
> non passerà la mia barchetta Lete,
> che forse su Misen vi sentirete.
>
> Ma perché e' c'è d'una ragion cicale,
> ch'io l'ho proprio ragguagliate all'indïane,
> che cantan d'ogni tempo e dicon male,
> voi che leggete queste cose strane,
> andate drieto al senso litterale,
> e troveretel per le strade piane:
> ch'io non m'intendo di vostro anagogico,
> o morale, o le more, o tropologico.

È partendo da ottave come queste – e da altri segnali concentrati nella parte finale del testo – che, di recente, alcuni lettori del *Morgante*

hanno inteso forzare l'interpretazione dell'opera pulciana usando il *passe-partout* allegorico: tanto che l'intero poema nasconderebbe un percorso di ascesi non diverso da quello proprio della *Comedia* di Dante, con una prima parte (cantari I-IX), dedicata per lo più agli atti ribelli e alle *ambages* sensuali dei paladini, a rappresentare, con stile comico, il caos del mondo basso, infernale; una seconda parte (cantari XI-XXIV), che si apre ai toni elegiaci della passione, giocata tra pratica cavalleresca e idealismo stilnovistico, di Rinaldo e Antea sullo sfondo delle decisive guerre di religione combattute a Babilonia e a Parigi; e un'ultima parte (cantari XXV-XXVIII) dagli accenti tragici, incentrata sul martirio di Orlando, figurazione del sacrificio di Cristo, orchestrato dal nuovo Giuda, Gano di Maganza, a significare, coll'aggiunta dello sterminio degli infedeli e la conquista di Spagna, un ritrovato equilibrio nel destino dell'umanità, una nuova consapevolezza etico-religiosa sorta in seguito al compimento di un itinerario di purificazione.

Seppure ha il pregio di cercare una spiegazione unitaria, capace di armonizzare le distonie espressive e di valorizzare l'impianto strutturale e concettuale del *Morgante*, restituendo al Pulci un potere creativo meno dipendente dagli estri quotidiani e di più ampio respiro progettuale, questa lettura suscita non poche perplessità. Senza contare che interpretando in questi termini il *Morgante* si va contro a tutto ciò che della vita e dei convincimenti artistici del Pulci traspare dai documenti coevi, c'è da rilevare che, tra la prima e la seconda parte, non pare esserci un così evidente mutamento stilistico, nettamente percepibile, invece, tra i primi ventitré e gli ultimi cinque cantari. E neppure si nota, nel "primo *Morgante*", la presenza di episodi stravaganti o particolarmente significativi: quella che Pulci ci racconta, come si è già detto, è la storia più ovvia che si possa attendere un fruitore di testi cavallereschi del Quattrocento, non a caso gemella di quella di uno scipito cantare. Proprio il rapporto con le fonti, in specie con l'*Orlando*, diventa imbarazzante – ben più disponibile ad un'opera di risemantizzazione in chiave allegorica si dimostra, come è naturale, il tracciato archetipico della *Spagna* – qualunque si pensi possa essere stato il suo profilo: anche a questo anonimo testo sarà da attribuirsi – e dunque, transitivamente, a tutti gli altri cantari che prospettano percorsi narrativi analoghi – un *sensus* diverso da quello letterale semplicemente perché un gigante diventa fraterno amico di un paladino e prende il battesimo, perché Rinaldo, ribelle e individualista, passa da un amore all'altro per poi tornarsene a Montalbano tra le braccia di Clarice, perché Orlando, dopo aver litigato con Carlo ed errato in Oriente, torna in tempo per liberare Parigi assediata

confermando la sua fedeltà al potere imperiale, perché alla fine gli eserciti saracini vengono travolti, magari con il contributo dei diavoli invocati dal mago Malagigi, e il sereno torna a splendere sulla comunità cristiana?

Del resto, anche qualora si riconoscessero all'interno di questi tracciati diegetici i crismi del messaggio allegorico – operazione tutt'altro che nuova, peraltro, già compiuta da alcuni esegeti del Cinquecento – ciò che importa determinare è l'intenzione del narratore, la *voluntas auctoris*; e mi pare da escludere l'ipotesi che dietro ogni canterino si celasse un retore perito nell'arte di *docere delectando*, un bardo raffinato che giostra i suoi versi tra *semblance* e *senefiance*. Certo, Pulci ha una preparazione letteraria ben diversa da quella dell'autore dell'*Orlando* e non confonde certo la «morale» con le «more»; ma, in sostanza, seppure i cinque canti finali sembrano arricchirsi di un fine velame allegorico ricamato di rimandi e di chiose in chiaroscuro, velame che faceva al gioco di un Pulci costretto sulla difensiva, bisognoso di dare spessore ai suoi contrattacchi letterari, allungarne le sottili trame anche sui precedenti ventitré cantari appare operazione critica arrischiata.

Comunque sia, non si deve dimenticare la lettera – è lo stesso Pulci che ce lo raccomanda – specie quando è chiara nei suoi intenti accusatori. Nei versi sopra citati, ad esempio, Pulci mescola livore e ironia attaccando i suoi critici più accaniti, i dotti umanisti dell'Accademia platonica. Il poeta arrabbiato, perfidamente pungente, è pronto a trasmettere al personaggio del re Marsilio di Spagna i caratteri odiosi e vili del suo rivale Marsilio Ficino. Ecco le parole di Ulivieri riferite al sovrano – che sembrano riecheggiare brani del *Fioretto dei traditori* di Manetto Ciaccheri – interpretabili come un giudizio pulciano sull'illustre filosofo: «Pertanto io gli confermo la corona / de' traditori, e scuso or Gano e Giuda; / ch'io non truovo in lui cosa che sia buona, / ma fa come sparvier che in selva muda, / che t'assicura e par che e' sia la fede; / poi, se tu il lasci un tratto, mai non riede» (XXVI, 25).

Pulci è mortificato e deluso, e sembra perfino deciso a rivedere le sue posizioni e in certo qual modo disposto alla conciliazione, cosciente di avere in certi casi esagerato: «Ben so che spesso, come già Morgante, / lasciato ho forse troppo andar la mazza» (XXVIII, 142). Per molti versi, pur restando valida la sfida morale e letteraria lanciata agli avversari, i cantari della dolorosa rotta retrospettivamente possono essere interpretati anche come un tentativo di riabilitare il "primo *Morgante*", osannato dal popolino, ma sdegnato e censurato dall'*élite* letteraria e religiosa, come un'ammenda del passato tralignare.

Anzi, in alcuni passi è chiaro che il Pulci intende operare una palinodia del dettato pregresso più scottante – e si leggeranno ottave celebranti l'immortalità dell'anima o altre, ancora più personali, nelle quali il poeta, riconosciute le proprie colpe, rigetta le pratiche magiche (cfr., ad esempio, XXVI, 35-36 e XXIV, 111-113). Si va avanti, comunque, tra sussulti contraddittori, tra aspirazioni di pace e impennate d'orgoglio, tra abiure e risentimenti del poeta che, tacciato di eresia, imputato di comportamenti e pensieri poco ortodossi, tenta di difendersi e di riscattarsi, come sappiamo, attraverso le lezioni religiose del suo *alter ego*, il diavolo Astarotte, non disdegnando, tuttavia, di intervenire in prima persona contro «chi gracchia, chi riprende, e chi rampogna» (XXV, 116). Così, pur ammettendo di aver scritto nel corso degli anni tante «vane cose», Pulci si giustifica dichiarando che il suo unico scopo era colpire l'ipocrisia dei suoi nemici: «contra hypocritas tantum, pater, dissi» (XXVIII, 43).

Era ancora agitato da questi sentimenti dolorosi e contrastanti il Pulci quando, ormai troppo stanco per ritrovare i suoi toni più graffianti, scriveva, probabilmente nel 1483, una anno prima della morte, la *Confessione*, un poemetto dedicato alla Vergine. Ispiratore di questa sorta di testamento spirituale inteso come atto di purificazione e volto alla spiegazione degli errori del passato, fu fra' Mariano da Gennazzano, predicatore agostiniano a cui Luigi aveva affidato, con gran sollievo, le cure della sua anima tormentata. Ciò non fu sufficiente, tuttavia, a evitare al cadavere del poeta la sepoltura in terra sconsacrata.

Bibliografia essenziale

Per la bibliografia pulciana mi limito a rinviare alle rassegne curate da E. LEBANO, *Cent'anni di bibliografia pulciana: 1883-1983*, in "Annali d'Italianistica", 1, 1983, pp. 55-79; ID., *Un decennio di studi pulciani: 1984-1994*, ivi, 12, 1994, pp. 233-65. Sulla vita del Pulci resta insostituibile lo studio di G. VOLPI, *L. Pulci. Studio biografico*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 22, 1893, pp. 1-55. Il *Ciriffo Calvaneo* si legge nella vecchia edizione a cura di S. L. G. E. Audin, Tipografia Arcivescovile, Firenze 1834. Sul poema è ancora fondamentale lo studio di L. MATTIOLI, *Luigi Pulci e il "Ciriffo Calvaneo"*, Tipografia Soc. Sanavio e Pizzati, Padova 1900. Cfr. comunque anche I. MARCHETTI, *Collaborazione di poeti in un poema quattrocentesco*, in "Lettere italiane", 4, 1953, pp. 105-20; ID., *Sulla "gionta" al "Ciriffo Calvaneo"*, in "Rinascimento", 5, 1954, pp. 81-103; R. ANKLI, *Un problema di attribuzione sempre aperto: il "Ciriffo Calvaneo"*, in *Attribuzione: teoria e pratica.*

Storia dell'arte. Musicologia. Letteratura, a cura di O. Besomi e C. Caruso, Birkhaeuser, Basel-Boston-Berlin 1994, pp. 259-304.

In merito al testo del *Morgante*, si segnalano le edizioni a cura di F. Ageno (Ricciardi, Milano-Napoli 1955) e D. De Robertis (Sansoni, Firenze 1962, riveduta nel 1984). Sulla cronologia del poema cfr. E. H. WILKINS, *On the Dates of Composition of the "Morgante" of Luigi Pulci*, in "Pubblications of the Modern Language Association of America", 65, 1951, pp. 244-50; F. AGENO, *Le tre redazioni del "Morgante"*, in "Studi di filologia italiana", 9, 1951, pp. 5-37. Sulla intricata questione relativa ai rapporti tra l'*Orlando* e il *Morgante* cfr. almeno, oltre allo studio di P. RAJNA, *La materia del "Morgante" in un ignoto poema cavalleresco del secolo XV*, in "Propugnatore", 2, 1869, pp. 7-35, 220-52, 353-84, gli interventi di R. CESERANI, *L'allegra fantasia di Luigi Pulci e il rifacimento dell'"Orlando"*, in "Giornale Storico della Letteratura italiana", 135, 1958, pp. 171-214; P. ORVIETO, *Sul rapporto Morgante-Orlando laurenziano*, in Ritterepik der Reinassance Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30.3-2.4 1987, hrsg. von K. W. Hempfer, Steiner, Stuttgart 1989, pp. 145-52; M. MARTELLI, *Tre studi sul "Morgante"*, in "Interpres", 13, 1993, pp. 56-109.

Per l'interpretazione allegorica dell'intero poema o di parti di esso cfr. i saggi di R. BESSI, *Santi, leoni e draghi nel "Morgante" di Luigi Pulci*, in "Interpres", 12, 1992, pp. 142-66; M. MARTELLI, *La letteratura fiorentina del Quattrocento. Il filtro degli anni '60*, Le Lettere, Firenze 1997, in part. pp. 215 ss.; A. POLCRI, *Per un'interpretazione allegorico-morale dei primi due cantari del "Morgante" di Luigi Pulci*, in "Interpres", 15, 1995-96, pp. 94-200. In generale, sul *Morgante* si segnalano i significativi saggi di D. DE ROBERTIS, *Storia del Morgante*, Le Monnier, Firenze 1958; P. ORVIETO, *Pulci medievale. Studio sulla poesia volgare fiorentina del Quattrocento*, Salerno, Roma 1978; S. CARRAI, *Il "Morgante" di Luigi Pulci*, in *Letteratura italiana, Le Opere*, Einaudi, Torino 1992, vol. I, pp. 769-89. Tra i lavori più recenti cfr., inoltre, A. GAREFFI, *L'ombra dell'eroe. Il "Morgante"*, Quattro venti, Urbino 1986; R. ANKLI, *Morgante iperbolico. L'iperbole nel "Morgante" di Luigi Pulci*, Olschki, Firenze 1993.

7
La letteratura cavalleresca in tipografia

7.1
La fortuna editoriale dei testi cavallereschi in ottava rima

Se attraverso alcune ottave dell'anonimo *Cantare dei cantari* si ha virtualmente la possibilità di valutare quali fossero le partiture arturiane e carolingie a disposizione dei lettori più o meno intorno alla metà del XV secolo, sfogliando la *Schiatta dei paladini di Francia*, composta da Michelangelo di Cristofano da Volterra tra la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta, si può verificare l'incipiente e variegata offerta di libri di cavalleria, sempre più incentrata, pur non essendo ancora del tutto soffocata la fabbricazione di testi manoscritti, su prodotti a stampa. Nel cantare del Volterrano, una sorta di bibliografia ragionata del genere cavalleresco, si contano trentatré titoli, tutti di pertinenza carolingia tranne la *Tavola Ritonda* e i *Cantari di Carduino*. Nato nel 1464, trombetto del comune di Pisa, Michelangelo è un mestierante dell'ottava rima che si propone come esemplare figura di transizione tra la piazza e la tipografia. Impegnato, al pari dell'Altissimo e di altri canterini toscani, nella rielaborazione del materiale barberiniano, ci ha lasciato l'*Incoronazione del re Aloysi*, una riduzione in ottave dall'ultima parte del terzo libro dei *Nerbonesi*, e una versione, sempre in ottava rima, dell'*Ugo d'Alvernia*, interpolata con spezzoni dell'*Aiolfo del Barbicone*. Anche le prime cinquantanove ottave della *Schiatta dei paladini di Francia*, del resto, non sono altro che una trasposizione in versi della rassegna genealogica contenuta nell'ultimo capitolo del VI libro dei *Reali di Francia*.

Sullo scorcio del Quattrocento sia l'*Incoronazione del re Aloysi* che la *Schiatta dei paladini di Francia* passarono sotto i torchi di una non identificata tipografia fiorentina, a dimostrazione del fatto che ormai, oltre che recitate, le rapsodie dei canterini potevano essere lucrosamente commercializzate a mezzo stampa. Non andò incontro a questa sorte, invece, la redazione dell'*Ugo d'Alvernia* che ancora ripo-

sa nel manoscritto Mediceo Palatino 82 della BMLF, stilato da Michelangelo per la gran parte nel 1488. Insieme al testo barberiniano e ad alcuni appunti biografici, il manoscritto conserva un prezioso elenco di libri che il trombetto dichiara di aver letto e gustato più volte. Si tratta di un repertorio di pretta cultura canterina, in cui spicca la massiccia presenza di testi cavallereschi: ben trenta titoli su un totale di sessantotto. Quelle che Michelangelo ci mette a disposizione con la *Schiatta dei paladini di Francia* e l'elenco di libri, in sostanza la minuta del cantare, sono due istantanee dalle quali emerge la straordinaria vivacità del mercato cavalleresco, i tanti «libri bellisimi di bataglie [...] chi in prosa et chi in rima», che, a partire dagli anni Settanta, iniziarono ad essere stampati nelle tipografie italiane, specie quelle padane, ma che, al contempo, continuavano a circolare anche manoscritti.

Purtroppo, non tutto ciò che ricorda Michelangelo è sopravvissuto e poco o niente possiamo immaginare intorno a romanzi o cantari intitolati *Monte Lione*, *Alfeo del Bastone*, *Lucarano*. Dobbiamo prendere atto della scomparsa di queste opere cercando parimenti di studiare e conservare il meglio possibile il poco che ci è pervenuto, visto che studi statistici ci dicono che solo il 10% delle copie di testi cavallereschi stampati in età rinascimentale è sopravvissuto; ed è raro, difatti, che di un'edizione, sia pure l'edizione di un'opera di qualità, si conservi più di un esemplare. Così, quelle che noi indichiamo come *editiones principes* non è detto che lo siano state realmente, senza contare che anche le prime stampe dei due poemi più importanti del Quattrocento, il *Morgante* e l'*Inamoramento de Orlando*, sono andate perdute. Resta il fatto che a partire dalla seconda metà degli anni Settanta il romanzo cavalleresco, peraltro aiutato proprio dal successo dei capolavori del Pulci e del Boiardo, diviene il genere letterario a più alta commercializzazione. Venezia, capitale dell'editoria rinascimentale, fu anche il centro di produzione cavalleresca di gran lunga più attivo, mentre ben più modesto, anche se non privo di importanza, fu il contributo alla pubblicazione e allo smercio di libri di cavalleria offerto da città come Milano, Bologna, Firenze, Roma e Napoli.

7.2
Gli incunaboli cavallereschi

Per quanto risulta dai repertori, comunque, fu il *Guerrin Meschino*, con la già ricordata stampa padovana del 1473 per Bartolomeo Valdezochio, il primo romanzo ad avere l'onore della stampa. Andrea da

Barberino, icona della letteratura cavalleresca medievale, meritava senz'altro questo primato, ma i tipografi non dettero molto spazio alle redazioni in prosa e scommisero essenzialmente sui corposi testi carolingi in ottava rima – e tra queste, naturalmente, figurano anche le rielaborazioni dei romanzi dello scrittore toscano – alcune delle quali già da qualche decennio circolanti in redazioni manoscritte, altre prontamente versificate proprio per venire incontro alle richieste del mercato editoriale.

Il primo testo cavalleresco in ottava rima ad uscire dai torchi fu probabilmente l'*Altobello*, pubblicato a Venezia nel 1476 da Antonio Pasqualino. Questo poema di grossa mole suddiviso in 32 cantari, dove si narrano le gesta gloriose del giovane discendente di Priamo e di suo fratello minore Troiano a fianco dei paladini di Carlo, godette di un notevole successo, come testimoniato dagli altri cinque incunaboli (1480, 1481, 1487, 1491, 1499), tre dei quali usciti ancora dalle botteghe tipografiche veneziane. Sempre nella città lagunare nel 1479 fu pubblicata l'*Ancroia*, uno dei romanzi cavallereschi più interessanti – non a caso, sia il Boiardo che l'Ariosto ne ricaveranno più d'uno spunto – che entro la fine del Quattrocento andò a stampa altre quattro volte (1482, 1485, 1494, 1499). Del *Rinaldo da Montalbano*, invece, conosciamo l'edizione napoletana senza note tipografiche databile intorno alla fine degli anni Settanta, cui seguirono due edizioni veneziane nel 1491 e nel 1494. Ricordando la perduta edizione del *Morgante* risalente al 1478, si hanno poi nei primi anni ottanta le *editiones principes* del *Danese* (Venezia, 1480), del *Buovo D'Antona* (Bologna, 1480; seguirono altre sei edizioni: Roma, 1485; Venezia, 1487, 1489, due volte nel 1491; di nuovo Bologna nel 1497), della *Spagna* (Roma, forse 1480; l'autorevole poema, prima della fine del secolo, fu nuovamente stampato a Bologna nel 1487, a Venezia nel 1488 e a Firenze nel 1490), dell'*Innamoramento di Carlo Magno* (Venezia, 1481; nel 1491 il testo fu pubblicato di nuovo a Venezia e a Bologna), del già ricordato *Paris et Vienne* (Treviso, 1482; poi due edizioni veneziane, 1486 e 1492), della *Dama Rovenza* (Venezia, probabilmente 1482), della *Trabisonda* (Bologna, 1483; poi due edizioni veneziane nel 1488 e nel 1492), del *Persiano*, continuazione dell'*Altobello*, testo ascritto a Francesco da Firenze «cantatore» (Venezia, 1483 e 1493), del *Falconetto* (Milano, 1483) in una strana versione mistiforme, prosa e versi in dialetto padano, molto diversa da quella in ottava rima più volte pubblicata tra Quattro e Cinquecento (la prima edizione del *Falconetto* nella redazione vulgata dovrebbe risalire al 1491, ma possediamo soltanto l'edizione veneziana del 1500).

Giunti all'anno 1483, l'elenco degli incunaboli potrebbe a ragione

concedersi una battuta d'arresto, essendo questa una tappa cronologica fondamentale, un vero e proprio snodo nell'ambito del genere cavalleresco: Boiardo, difatti, tra l'autunno del 1482 e la primavera del 1483, dà alle stampe l'opera che in breve muterà la maniera di scrivere romanzi cavallereschi. Per dovere di completezza, comunque, ricordiamo – oltre ad alcuni cantari di modeste dimensioni già in precedenza citati, come quelli di Michelangelo di Cristofano da Volterra o gli anonimi *Bradiamonte*, *Sala di Malagigi*, *Fioretto dei paladini* ecc., e altri tradizionali tracciati cavallereschi, si pensi ai *Cantari di Fierabraccia e Ulivieri* o all'*Aspramonte* – l'*Innamoramento di Galvano* di Evangelista Fossa, romanzo del quale ci occuperemo più avanti, la cui *princeps*, milanese, si colloca intorno alla metà degli anni novanta, l'*Antifor di Barosia*, stampato a Roma nel 1498, il già citato *Libro de bataglie de Tristano, Galasso e de la reina Isotta*, pubblicato a Cremona nel 1492 e poi a Firenze prima della fine del secolo, e il *Gigante Morante*, pervenuto in numerose edizioni cinquecentesche, ma probabilmente già stampato sullo scorcio del Quattrocento.

7.3
Lo sfruttamento commerciale delle storie dei paladini

L'invenzione di Gutenberg, come è noto, provoca molti cambiamenti nella produzione, diffusione e ricezione dei testi. L'abbattimento dei costi e dei tempi di confezione dell'oggetto libro favorisce un consumo letterario più ampio, specie di quei generi a vocazione popolare come il romanzo cavalleresco. Se già in precedenza le storie dei paladini raggiungevano una considerevole fetta di pubblico grazie all'opera dei canterini, l'avvento della stampa consente di venire incontro alle richieste di un'utenza ancora più vasta, culturalmente e socialmente disomogenea. Ciò, naturalmente, condiziona i progetti di coloro che sovrintendono alla scrittura e alla vendita dei testi; e i testi stessi, materialmente, trasformano pian piano, ma intimamente, i propri connotati. Difatti, per rendersi appetibile ai più, per rispondere ad ogni esigenza commerciale, gran parte del prodotto, sia sul piano linguistico che su quello contenutistico, si standardizza ulteriormente, ispirandosi con naturalezza ad una redditizia mediocrità, inseguita da quel binomio autore-tipografo che, come vedremo, sin dalla fine del Quattrocento sa dar vita ad un'attività dal profilo assai moderno, quantomeno a carattere protoindustriale.

Non sorprenderà che la grande fortuna del romanzo cavalleresco – di gran lunga, come detto, il genere letterario più presente nelle botteghe dei tipografi rinascimentali – possa ispirare le speculazioni

editoriali di personaggi con pochi scrupoli, pronti talora a compiere operazioni al limite della truffa. Siamo ormai in grado di documentare un buon numero di casi in cui la scaltrezza e la vivacità imprenditoriale si uniscono al mestiere degli anonimi cucitori di versi. Emergono le lucide strategie di composizione e di vendita dei testi, un'accorta opera di riciclaggio, di rimescolamento e di iterazione di materiali cavallereschi che garantisce per decenni una ricca produzione di titoli. Queste opere, nella loro povera veste editoriale destinate ad una consumazione rapida, subiscono ogni tipo di manipolazione, vanno soggette a frequenti riscritture (si pensi ai ben conosciuti rapporti tra il *Morgante* e l'*Orlando* laurenziano), ad ogni sorta di contaminazioni intertestuali (interessanti quanto complesse quelle intercorrenti tra le versioni in ottava rima del *Danese* e dell'*Ancroia*), a sorprendenti accorpamenti (ad esempio, gli ampi spezzoni del *Rinaldo* inseriti nell'ultima parte della *Trabisonda* o, viceversa, la sutura nella parte centrale del *Rinaldo*, per la precisione a seguito del cantare XXXI, delle storie del *Fierabraccia e Ulivieri*). In sostanza, si può dire che l'arte rapsodica dei canterini, il loro genio versatile e combinatorio, si mise immediatamente al servizio della tipografia, anche se purtroppo sappiamo ancora troppo poco delle molteplici forme di sfruttamento testuale che si intuiscono ampie e ben programmate. E, diciamolo pure, con una certa sorpresa notiamo che ribattezzate e contraffatte, ridotte e ampliate, collegate più o meno arbitrariamente tra di loro, le vecchie storie dei paladini continuano e continueranno ad affascinare un'ampia fetta di pubblico.

Uno dei modi più semplici per rimettere in circolazione un romanzo cavalleresco o comunque per aprirgli nuovi spazi di mercato era quello di mutargli il titolo. Sullo scorcio del secolo XV, dopo la pubblicazione dell'*Innamoramento di Carlo Magno* e del poema del Boiardo dedicato agli amori di Orlando, molte stagionate partiture adeguarono la nomenclatura, poco importa se incongrua rispetto al contenuto, all'ultima tendenza: appaiono così l'*Innamoramento di Rinaldo da Montalbano*, l'*Innamoramento di Falconetto*, l'*Innamoramento di Milone e Berta* ecc., che altro non sono che i testi già più volte pubblicati – *Cantari di Rinaldo*, *Falconetto*, *Milone e Berta* – rimessi in circolazione con una denominazione più allettante. A volte il titolo poteva essere in tutto e per tutto una trappola: basti dire che un incauto lettore della fine del Quattrocento, come dimostra un incunabolo milanese conservato alla BNP, pensando di comprare il *Libro de le battaglie de Danese* poteva in realtà trovarsi tra le mani una copia del *Fioretto dei paladini*.

Sovente si cercava di sfruttare la naturale disposizione ciclica delle

storie cavalleresche per organizzare una proliferazione seriale di testi, commercialmente, oltre che letterariamente, interdipendenti. Alla fine di un romanzo non è raro rintracciare l'annuncio – da intendersi come un vero e proprio messaggio pubblicitario – di una continuazione, imbastita di preferenza sulle gesta di un nuovo eroe, magari, come sappiamo, nato dalla relazione amorosa tra un paladino e una principessa pagana. Le dritte sulle rotte cavalleresche propedeutiche a successive letture, del resto, si trovano spesso anche all'interno dei testi: «[...] d'un franco barone ingenerolla. // È fu chiamato el pro' Guidon Selvaggio, / che a tempo e luogo di lui fia contato» (XIII, 10-11), scrive l'autore dei *Cantari di Rinaldo*, a seguito degli amplessi tra Rinaldo e Fioretta. E, difatti, Guidon Selvaggio, il bastardo più rinomato tra i molti nati dalle imprese d'alcova di Rinaldo, rivestirà il ruolo di protagonista nell'*Ancroia*, da intendersi, almeno idealmente, come una continuazione del *Rinaldo* o, sarebbe meglio dire, una delle sue possibili diramazioni.

Risulta evidente quindi che, se il romanzo cavalleresco per principio nega le strutture narrative chiuse e tende ad agevolare la ramificazione perenne di nuove storie, nell'era gutemberghiana la proliferazione testuale sarà organizzata secondo piani editoriali, per così dire, a forma di rizoma, capaci di assecondare le appendici. Difatti, una nozione accurata dei materiali cavallereschi in ottava rima consente di individuare catene di romanzi non meno vaste e complesse di quelle che contraddistinguevano le cosiddette *Storie di Rinaldo* in prosa. Prima di analizzare il caso dell'*Innamoramento di Carlo Magno*, che chiarirà ulteriormente le dinamiche della produzione e della fruizione seriale dei testi cavallereschi, mi limito a produrre solo un paio di esempi relativi a romanzi scritti sicuramente in funzione di un preciso sfruttamento commerciale: il *Persiano*, che prendendo le mosse dall'*Altobello* – Persiano è, per l'appunto, il figlio di Altobello – ci traghetta verso un romanzo di cui sappiamo solo che è incentrato sulla figura del pagano Lusbecco; il *Fortunato*, continuazione del *Passamonte* – Fortunato, naturalmente, è figlio di Passamonte – che nelle ottave conclusive promuove e anticipa un altro titolo, l'*Ergulante*: «Aspectami lector con audentia / ch'io vo' manifestarti uno volume, / che sarà il terzo [...] // Ergulante sarà da ognun nomato». Anche questo romanzo, come il seguito del *Persiano*, non ci è pervenuto.

Inverso nella sostanza, ma ugualmente teso ad alimentare le aspettative dei lettori disposti ad affezionarsi ad eroi e storie tra loro collegate e potenzialmente infinite, il sofisticato lavoro editoriale svolto dagli anonimi operatori di tipografia sull'immenso copione dell'*Innamoramento di Carlo Magno*, composto nella sua versione integrale da 74

canti. All'inizio degli anni Novanta un editore bolognese, Bazaliero Bazalieri, cominciò a pubblicare sezioni dell'*Innamoramento di Carlo Magno* a scadenza più o meno mensile, anticipando, si potrebbe dire, la tecnica di smercio propria del *feuilleton*: ecco, dunque, apparire sul mercato poemetti di varia lunghezza – dai 6 ai 10 canti – intitolati *Istoria di Salione*, *Innamoramento di Rinaldo*, *Vendetta di Rinaldo*, *Istoria di Tirante*, *Filomenis*. Non tutte le puntate sono giunte sino a noi (possediamo esemplari dei primi due testi elencati e lo spezzone dei primi dieci canti del romanzo, che, naturalmente, è intitolato *Innamoramento di Carlo Magno*), ma possiamo ricostruire con una certa facilità buona parte dello scaltro progetto editoriale sulla base dei consigli per gli acquisti in chiusura degli episodi superstiti – «E se legirà la historia de Tirante [...]»; «Se legerai la vendeta di Rinaldo [...]» ecc. – corredati dalla promessa di una pubblicazione regolare e veloce: «Se leger voriti le gran crudeltate, / presto stampato serà in veritate»; «Venite da mi, serà stampito presto». Si solleticava e si accontentava, insomma, quel lettore – così straordinariamente attuale nei suoi appetiti consumistici – che «più oltre saper gli dilecta». E sarà interessante notare che nelle ottave finali dell'edizione integrale del 1491 dell'*Innamoramento di Carlo Magno* troviamo un invito alla lettura del *Falconetto*, presentato come l'ennesima continuazione (e, in effetti, alcuni personaggi dell'*Innamoramento di Carlo Magno* compaiono anche nel *Falconetto*): a conferma sia che i palinsesti cavallereschi non ammettono vuoti di programmazione, sia che i grumi diegetici possono disfarsi e coagularsi pur di rispondere ai bisogni del mercato. Non era finita qui, però: alla storia del *Falconetto* se ne agganciava un'altra ancora, sfruttando il facile schema della vendetta organizzata dopo la morte dell'eroe pagano: benché la prima edizione sopravvissuta sia datata 1512, sappiamo che la *Vendetta di Falconetto* era presente sul mercato almeno dal 1505.

Anche se quello operato sul tracciato dell'*Innamoramento di Carlo Magno*, compresi i successivi addentellati romanzeschi (*Falconetto* e *Vendetta di Falconetto*), resta il caso conosciuto più eclatante, la pratica della vivisezione testuale a fini commerciali, che certo andrà ulteriormente indagata, era assai diffusa e non risparmiava neppure le opere firmate da autori prestigiosi, ancora incapaci di preservare adeguatamente i propri diritti. Così, prima ancora della fine del Quattrocento dal *Morgante* del Pulci si potevano ricavare, con sapiente oculatezza, numerosi estratti adeguatamente intitolati *Rotta di Babilonia*, *Antea Regina* – o *Fallabacchio e Cattabriga* – *Margutte*. Tra le molte imprese di sartoria cavalleresca andranno annoverati il *Tradimento di Gano*, di cui si conservano solo cinquecentine, che altro non

è che il primo canto, più una piccola parte del secondo, della quattrocentesca *Trabisonda*; lo *Scapigliato*, che vide la luce a Siena nel 1511 – ma difficilmente si tratterà della *princeps* – e ricavato dall'ultima parte appena scorciata della *Dama Rovenza*; e, ancora, l'*Innamoramento di Guidon Selvaggio*, di cui ci rimane la stampa milanese datata 1516, che ad una più attenta lettura si dimostra un rimaneggiamento dei primi canti dell'*Ancroia*.

Resta da dire che, in anni in cui la cultura e la lingua toscana stavano prendendo decisamente il sopravvento, non stupisce che i tipografi padani affidassero di preferenza a operatori specializzati nati a Firenze o dintorni la cura degli usurati canovacci cavallereschi. Purtroppo, però, risulta per noi quasi sempre impossibile distinguere tra revisori linguistici e autori di trasposizioni in ottava rima, tra aiutanti di tipografia e canterini di professione: salvo alcuni di cui possiamo ricostruire alla meglio un profilo – i già incontrati Cristoforo da Firenze detto l'Altissimo, Antonio di Giovanni da Bacchereto, Michelangelo di Cristofano da Volterra, il Francesco da Firenze al quale si attribuisce il *Persiano* – i nomi, pochi in verità, che compaiono al termine di alcuni tracciati cavallereschi restano, nella loro ambiguità, ammantati di mistero. È il caso famoso di quel Sostegno di Zanobi da Firenze che appone la sua firma nell'edizione della *Spagna* pubblicata a Venezia nel 1488 – «Avi signori rimato tutto questo / Sostregnio (*sic*) di Zanobi da Firenza» –, ritenuto per molto tempo l'autore quando invece si tratterà più probabilmente di uno dei tanti rimanipolatori del poema, o quello meno conosciuto di «Miser Dino poeta fiorentino», il cui nome appare per la prima volta nella stampa milanese del 1510 del *Rinaldo da Montalbano*.

Bibliografia essenziale

La *Schiatta dei paladini di Francia* è stata ripubblicata in appendice a M. BEER, *Romanzi di cavalleria. Il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1987, pp. 309-26; in precedenza, una diversa redazione del testo si leggeva in *Cantari cavallereschi dei secoli* XV *e* XVI, a cura di G. Barini, Regia Commissione per i testi di lingue delle province dell'Emilia, Bologna 1905, pp. 1-31. In merito all'attribuzione a Michelangelo di Cristofano da Volterra e ai contenuti cavallereschi della *Schiatta* e dell'elenco di libri conservato nel codice Mediceo Palatino 82 della BMLF, cfr. M. VILLORESI, *La biblioteca del canterino: i libri di Michelangelo di Cristofano da Volterra*, in *Bibliografia testuale o filologia dei testi a stampa?*, Atti del Convegno di studi in onore di Conor Fahy, Udine 24-26 febbraio 1997, a cura di N. Harris,

Forum, Udine 1999, pp. 87-124. In generale sugli esemplari a stampa di gran parte dei testi cavallereschi citati cfr. N. HARRIS, *Marin Sanudo, forerunner of Melzi*, in "La Bibliofilia", 95, 1993, pp. 1-37 e pp. 101-45; 96, 1994, pp. 15-42. In particolare sull'*Altobello* cfr. R. ANKLI, *Il più antico poema cavalleresco a stampa nel suo contesto culturale: l'«Altobello» del 1476*, in "Rassegna europea di letteratura italiana", 5, 1997, pp. 9-28; del *Falconetto* ibridato del 1483 promette l'edizione A. CANOVA, *Problemi e proposte per l'edizione critica del "Falconetto"*, in "Aevum", 72, 1998, pp. 647-69.

Sulla fortuna editoriale del romanzo cavalleresco cfr. A. QUONDAM, *La tipografia e il sistema dei generi: il caso del romanzo cavalleresco* e M. BEER, *Il libro di cavalleria: produzione e fruizione*, in Ritterepik der Reinassance Akten des deutsch-italienischen Kolloquiums Berlin 30.3-2.4 1987, hrsg. von K. W. Hempfer, Steiner, Stuttgard 1989, rispettivamente alle pp. 1-13 e 15-34; *Tipografie e romanzi in Val Padana tra Quattro e Cinquecento*, a cura di R. Bruscagli e A. Quondam, Panini, Modena 1992. In generale, sul disinvolto trattamento dei tracciati cavallereschi nelle tipografie rinascimentali cfr. M. VILLORESI, *Il mercato delle meraviglie: strategie seriali, rititolazioni e manipolazioni dei testi cavallereschi a stampa fra Quattro e Cinquecento*, in "Studi italiani", 7, 1995, pp. 5-53. Per alcuni casi specifici a cui si è fatto cenno cfr.: E. MELLI, *La redazione dei "Cantari di Fierabraccia e Ulivieri" contenuta nell'"Inamoramento de Rinaldo da Monte Albano"*, in "Atti della Accademia delle scienze dell'Istituto di Bologna. Classe di scienze morali", 68, 1978-79, pp. 75-96; M. VILLORESI, *Per lo studio delle relazioni fra il "Danese" e la "Reina Ancroia" e altri casi di intertestualità nel romanzo cavalleresco del Quattrocento*, in "Interpres", 14, 1994, pp. 107-51; ID., *Scaltrezza editoriale e formularità canterina: "La grande guerra et rotta del Scapigliato"*, in "Libri & Documenti", 23, 1997, pp. 73-81. Sull'identità di Zanobi da Strada e di Francesco da Firenze autore del *Persiano* cfr. rispettivamente C. DIONISOTTI, *"Entrée d'Espagne", "Spagna", "Rotta di Roncisvalle"*, in *Studi in onore di A. Monteverdi*, Società tipografica modenese, Modena 1959, pp. 207-41; G. FRASSO, *Un poeta improvvisatore nella "familia" del cardinale Francesco Gonzaga: Francesco Cieco da Firenze*, in "Italia Medievale e Umanistica", 20, 1977, pp. 395-400.

8

L'*Inamoramento de Orlando* di Matteo Maria Boiardo

8.1
Il romanzo cavalleresco nelle mani di un umanista

Mentre che io canto, o Iddio redentore,
Vedo la Italia tutta a fiama e a foco
Per questi Galli, che con gran valore
Vengon per disertar non so che loco;
Però vi lascio in questo vano amore
De Fiordespina ardente a poco a poco;
Un'altra fiata, se mi fia concesso,
Racontarovi il tutto per espresso.

Il passaggio dalla dimensione gioiosa e fantastica della bella storia romanzesca a quella crudamente drammatica della cronaca quotidiana, segnata dalla rovinosa discesa delle truppe di Carlo VIII lungo la penisola, è brusco quanto definitivo. Siamo nella seconda parte del 1494 e con questa ottava Matteo Maria Boiardo, che morirà il 19 dicembre dello stesso anno, sigilla il più innovativo testo della storia della letteratura cavalleresca italiana. Una vera e propria rifondazione del genere, difatti, avviene per merito dei tre libri – rispettivamente composti di ventinove, trentuno e nove canti – dell'*Inamoramento de Orlando*. I primi due libri del poema, come anticipato, erano stati pubblicati nella nativa Scandiano (ma sono state ipotizzate pure le sedi di Reggio Emilia e Ferrara) tra la fine del 1482 e il principio del 1483.

Alla corte di Parigi, i paladini di Carlo Magno ed i cavalieri saracini, riuniti in momentanea tregua per la giostra di Pentecoste, sono sconvolti dall'arrivo di Angelica, regina orientale dalla bellezza mozzafiato che si offre in premio a chi sconfiggerà il fratello Argalia in duello, a patto che, in caso contrario, tutti i disarcionati diventino suoi ostaggi; la sua proposta riceve un'adesione entusiastica che solo l'estrazione a sorte riesce a moderare, ma quando la

fanciulla si vede ormai conquistata dal brutto Ferraù (da cui l'Argalia rimarrà ucciso), fugge, scatenando la *quête* amorosa di Ranaldo ed Orlando. Giunta nella foresta delle Ardenne, Angelica beve alla fonte dell'Amore e perde la testa per il primo cavaliere che incontra, ossia Ranaldo, che però ha appena bevuto alla fonte del Disamore per cui, sentendo di non amare più la donna, la rifiuta e torna a Parigi. Sempre inseguita da Orlando, Angelica riesce a riparare in Levante, dove ottiene dal mago Malagigi – precedentemente sottratto al campo cristiano – che per effetto di incantesimi Ranaldo abbandoni la Francia nel momento in cui il regno sta per essere attaccato da Gradasso, re pagano deciso ad acquistare la spada Durindana ed il cavallo Baiardo: questi, dopo aver atteso vanamente il paladino, riesce ad assediare Parigi, ma viene presto sbaragliato dalla lancia fatata di Astolfo, il quale – fattosi beffe di Carlo e della sua corte e messosi alla ricerca dei paladini assenti – trova Orlando nel giardino di Dragontina ma non riesce, per virtù della magia che rende smemorati, a liberarlo; vi riesce, distruggendo il giardino, Angelica che, assediata in Albraca da un altro innamorato non corrisposto, il terribile re pagano Agricane, necessita di soccorsi. Così Orlando affronta Agricane (che uccide, non senza prima battezzarlo) e – per quella che crede una rivalità amorosa – il cugino Ranaldo, ma la scaltra dama, temendo che l'amato possa soccombere, allontana il conte inviandolo ad affrontare un'impresa impossibile, la distruzione del giardino di Falerina.

Dell'assenza dei migliori paladini di Francia approfitta Agramante, re d'Africa, che vuole muovere verso Occidente per vendicare la morte del padre Troiano, ucciso dai campioni cristiani. Il suo desiderio è però frenato dalla profezia del re di Garamanta, secondo la quale per sconfiggere Carlo è indispensabile avere tra i propri uomini Ruggiero, prode giovinetto che il mago Atlante tiene prigioniero per preservarlo da un destino infausto: a trovarlo è il lesto Brunello grazie all'anello magico trafugato ad Angelica. Nel frattempo Orlando – ripetutamente beffato dalla perfida ma affascinante Origille – supera le prove della ventura commissionatagli da Angelica e quelle che incontra nel regno di Morgana (di cui rifiuta i consumistici doni) e si dirige, con Brandimarte, ad Albraca, che però non raggiunge subito perché, commosso dal racconto del re Manodante, si fa condurre alle Isole Lontane per liberare – tra complicati scambi di persone, agnizioni e matrimoni finali – gli amici prigionieri, che decidono di tornare in Occidente. Lungo il cammino Astolfo viene rapito dalla maga Alcina; Ranaldo, raggiunta la Francia, combatte con Rodamonte – sdegnoso suddito di Agramante, che è sbarcato anticipatamente in Francia senza attendere il ritrovamento di Ruggiero – ma durante il duello si perde nella foresta, incontra Cupido e beve alla fonte dell'Amore, mentre Angelica – partita in compagnia di Orlando con la speranza di rivedere proprio lui – beve a quella del Disamore: Orlando e Ranaldo si battono, Angelica fugge e rivela il duello a Carlo Magno che riesce a dividere i due campioni stabilendo che la dama, affidata in custodia al saggio Namo di Baviera, andrà a chi di loro si distinguerà per valore nello scontro campale contro i saraceni. Gli eserciti pagani si ricongiungono e danno battaglia agli uomini di Carlo Magno, in netta difficoltà soprattutto quando Or-

lando, in combattimento con Ruggiero, viene fatto allontanare da Atlante per magico inganno, ritrovandosi nel Fonte del Riso.

È deciso a passare in Occidente anche Mandricardo, figlio di Agricane, che superate le prove preposte alla conquista delle armi di Ettore approda, con Gradasso – prigioniero della fata che custodiva l'insigne armatura – in Francia, vicino al campo di battaglia dove i pagani dilagano, tanto che Carlo è costretto a riparare a Parigi; fra colpi di spada fiorisce anche l'amore tra Bradamante – sorella di Ranaldo – e Ruggiero (che discende da Ettore: dalla loro unione è destinata a nascere la dinastia degli Estensi). Mentre combattono uno accanto all'altra, i due innamorati si smarriscono: Ruggiero partecipa – con Brandimarte, Fiordelisa e Gradasso – alla liberazione dal Fonte del Riso di Orlando (che torna a Parigi) ed accetta di affrontare la ventura proposta da un nano; Bradamante, ferita, si riposa nella foresta dove viene curata da un romito e, creduta un guerriero, fa innamorare la giovane figlia di Marsilio, Fiordespina.

Nella Ferrara degli Este il romanzo cavalleresco aveva ricevuto sempre benevola e interessata accoglienza. Si è già avuto modo di osservare quanto fosse fornita la biblioteca dei signori, sempre pronti ad adoperarsi per infoltire la loro collezione, che pullulava degli originali in lingua francese e di qualche volgarizzamento dei vari *Tristan*, *Lancelot*, *Meliadus*, *Merlin*, *Saint Graal* ecc.; e sappiamo, poi, che sin dal Trecento più di un autore aveva dedicato poemi agli Estensi, magari, come Nicola da Casola nell'*Attila*, inserendo nella trama romanzesca immaginari personaggi del casato, trasformati in strenui difensori della fede e del territorio italico. Negli anni dell'apprendistato letterario del Boiardo, reggeva Ferrara Borso d'Este (1451-1471), famelico lettore di romanzi, per il quale nel 1453 fu miniata la bella edizione manoscritta della *Spagna*. Committente e destinatario di trascrizioni, collazioni e ricchi allestimenti di altri codici cavallereschi oggi perduti – tra gli altri, un *Merlino* e un *Lancellotto* in volgare – Borso sguinzagliava i suoi uomini per l'intera Padania pur di saziare la sua brama di libri di cavalleria. Notissima una sua perentoria missiva al conte Ludovico da Cuneo datata 1470: «Magnifice amice noster honorande. Nui habiamo horamai forniti et compiti di legere tuti li nostri libri franzesi che nui se ritrovamo havere presso de nui. Et perché nui ve habiamo per debitore, Vi mandiamo questo nostro c(avalaro) a posta pregandovi et incaricandovi ne lo vogliati mandare carrico di quanti più libri francisi Vui poteti, cioè de quelli de la Tavola Vechia, ricordandovi che ni receveremo magiore piacere et contento che de una cittade che nui guadagnassimo».

Matteo Maria, però, figlio di Giovanni Boiardo e Lucia Strozzi,

era nato nella rocca avita di Scandiano nel 1441, anno in cui era divenuto marchese Leonello (1441-1450). Il bastardo di Niccolò III governerà per un solo decennio ma passerà alla storia come una delle più felici incarnazioni del principe illuminato. Capace di mettere a frutto la sua ragguardevole cultura nell'esercizio delle funzioni politiche, Leonello fu solerte e affabile protettore di letterati, artisti e musicisti. Artefice della sua ricca e raffinata personalità fu il sommo *magister* Guarino da Verona, chiamato a Ferrara per svolgere l'importante compito educativo sin dal 1429. Grazie a questo studioso severo e competente interprete di testi greci e latini, nonché indefesso coltivatore di begli spiriti nel suo *contubernium*, la città degli Este divenne la capitale padana dell'Umanesimo, centro di studi classici che richiamava giovani scolari da tutta l'Europa. Intorno a Guarino e Leonello si formò quella cerchia di storici, linguisti, poeti, bibliofili ritratta con entusiastica devozione nelle pagine della monumentale *Politia litteraria* di Angelo Decembrio. Tra questi uomini di cultura vi era anche il nonno di Matteo Maria, il *miles* e *comes* Feltrino Boiardo, figura di rilievo della burocrazia estense della prima metà del Quattrocento. Nella biografia dell'autore dell'*Inamoramento de Orlando*, Feltrino ha un ruolo importante, specie dopo la morte nel 1451 del padre di Matteo Maria: alle cure del nonno difatti, oltre che a quelle del cappellano di famiglia Bartolomeo da Prato, fu affidata l'educazione del giovane Boiardo, che beneficiò parimenti dell'assidua frequentazione dello zio per parte di madre Tito Vespasiano Strozzi, dotto ed elegante poeta latino.

Dunque, pur compiuta nell'età di Borso, contrassegnata da un ritorno di interesse nei confronti della letteratura romanza e volgare, la formazione del Boiardo fu senza dubbio all'insegna degli *studia humanitatis*, come dimostrano anche i suoi primi cimenti letterari, risalenti al biennio 1463-64: i *Carmina de laudibus Estensium*, caldo tributo ai signori di Ferrara, e i *Pastoralia*, impegnativo e già maturo esercizio di stile sul tracciato virgiliano delle *Bucoliche*. Si tratta di opere che facilmente possono accostarsi alla produzione coeva di altri poeti e insigni latinisti del periodo, come Battista Guarino, figlio del grande *praeceptor*, Gaspare Tribraco e il già ricordato Tito Vespasiano Strozzi. Il terzo scritto in lingua latina, gli *Epigrammata*, il conte di Scandiano lo dedicherà nel 1476 all'illetterato Ercole, per conto del quale Boiardo, come altri letterati ferraresi, opererà un discreto numero di traduzioni dai testi classici. Prima ancora del 1471, anno in cui Ercole divenne duca, Boiardo offrì al prossimo signore di Ferrara la versione della *Ciropedia* di Senofonte e delle *Vite* di Probo; alla metà degli anni Settanta risale, invece, il volgarizzamento del

Chronicon imperatorum del ferrarese Riccobaldo; seguono poi le *Storie* di Erodoto e l'*Asino d'oro* di Apuleio, entrambi fonti acclarate, come vedremo, dell'*Inamoramento de Orlando.* Da ricordare, infine, che Boiardo, autore della versione drammaturgica del *Timone* di Luciano, dette senz'altro il suo concreto contributo al più importante progetto culturale patrocinato da Ercole e teso a volgarizzare le commedie di Plauto e Terenzio, poi rappresentate, a partire dal 1486, sulla scena ferrarese.

Nella corte estense e nell'intero contesto letterario settentrionale, la fama del Boiardo crebbe con la stesura del suo primo grande testo in lingua volgare, gli *Amorum libri tres*, iniziati probabilmente intorno al 1469, ultimati per la gran parte nel giro di un paio d'anni, ma ritoccati e limati almeno fino al 1476. In questo che è sicuramente il canzoniere di maggior pregio del secolo XV, Boiardo celebra petrarchescamente il suo amore per la bella reggiana Antonia Caprara, attingendo tuttavia a tutto il suo bagaglio di letture – poesia latina, lirica provenzale, produzione stilnovistica – e compiendo una minuziosa quanto personale opera di riconversione letteraria analoga a quella che, su ancor più larga scala e con ulteriori margini di originalità, sarà posta a fondamento dell'*Inamoramento de Orlando.*

Come si può vedere, ci troviamo davanti ad un letterato completo e senza pregiudizi, impegnato sul fronte umanistico e su quello volgare, pronto a sondare generi e stili diversi, lirico e narratore, traduttore e sceneggiatore. E si può dire senza dubbi che meglio di ogni altro scrittore padano Boiardo seppe far proprio e far fruttare quel misterioso sincretismo culturale, quella complessa miscela di antico e moderno, di ideale e reale, di tradizione classica e romanza, di rigida devozione cristiana e audaci illuminazioni paganeggianti, così tipica della Ferrara quattrocentesca e ben visibile nell'ambito delle arti figurative – basterà porre mente allo splendido ciclo di affreschi esoterici della Sala dei mesi di palazzo Schifanoia progettati da Pellegrino Prisciani ed eseguiti da Francesco Cossa, Ercole de' Roberti, Cosmè Tura – o nel concreto della riorganizzazione della struttura urbana, nell'affascinante sperimentazione architettonica dell'Addizione erculea.

8.2
A eterna gloria della «inclita casa da Este»: la composizione dell'*Inamoramento de Orlando*

Il titolo di cui ci serviamo – *Inamoramento de Orlando* – è diverso da quello sino ad ora più vulgato, *Orlando innamorato.* La nuova dicitura, però, proposta autorevolmente dai recenti editori del poema, si

impone per il maggior numero di attestazioni tra i contemporanei del Boiardo, che peraltro se ne serve in una nota lettera inviata a Isabella d'Este Gonzaga che citeremo tra poco. Quella del titolo del romanzo, d'altronde, è solo in apparenza una questione irrilevante. Le ipotesi a disposizione rinviano a due universi letterari opposti: se *Orlando innamorato* ricalca quelle nomenclature classiche a cui vorrà consapevolmente riferirsi l'Ariosto – *Orlando furioso* che rimanda all'*Ercules furens* di Seneca – *Inamoramento de Orlando* indica un ben più modesto allineamento alla moda canterina che, lo sappiamo, produceva in quegli stessi anni l'*Innamoramento di Carlo Magno*. Da uno scrittore come Boiardo, sulla cui profonda preparazione umanistica si è già discorso, potrebbe esser lecito attendersi, anche in merito al titolo del poema, una scelta di alto profilo. Eppure, dietro al quieto accordo con l'ultimo grido della produzione commerciale potrebbe facilmente celarsi una più sottile forma di snobismo letterario e il sorriso distaccato del conte di Scandiano.

Per la sua riconosciuta dottrina romanzesca, che le consentiva di tenzonare con i letterati del tempo intorno alle qualità di Orlando e Rinaldo, per la sua stimolante funzione di instancabile lettrice e, in taluni casi, di virtuale "madrina" se non addirittura promotrice di libri di cavalleria, la marchesa Isabella d'Este Gonzaga, disposta come il vecchio Borso ad un impiego largo di persone e mezzi per sondare il mercato editoriale e acquistare tutto ciò che trattasse di armi e amori, meriterebbe uno spazio ben più ampio di quello che sarà possibile riservarle in queste pagine. Il suo nome, però, ricorrerà spesso accanto a quello di autori e titoli cavallereschi, a conferma di quel ruolo da protagonista che certo le compete nella storia culturale del primo Rinascimento. Con Boiardo Isabella, anche quando abbandonò Ferrara per Mantova dopo lo sposalizio con Francesco Gonzaga, mantenne un buon legame che fu senz'altro agevolato dall'interesse letterario per l'*Inamoramento de Orlando*. Lo testimonia un gruppetto di lettere che i due si scambiarono all'inizio degli anni Novanta, quando Boiardo, sempre più a fatica, portava avanti la composizione del terzo libro del poema. Si tratta di documenti di grande rilievo, che ci mostrano modalità e fasi di stesura del testo, ma che ci consentono anche di scoprire le vie privilegiate e, al tempo stesso, domestiche attraverso le quali l'*Inamoramento*, puntata dopo puntata si direbbe, passava nelle mani di un ristretto numero di lettori: «Magnifice tamquam frater noster charissime. Ve scrivessemo l'altro dì pregandove che ne volesti mandare quella parte de l'*Inamoramento de Orlando* che novamente aveti composta, ma non habiamo recevuto resposta alcuna; per il che di novo ve preghamo vogliate mandarcela,

che trascorsa una volta che l'haveremo, subito ve la remetteremo. Et non ce poteresti fare magiore piacere [...]». La lettera di risposta del Boiardo alla prima richiesta, giunta in ritardo alla marchesa di Mantova, è quella a cui si è già fatto riferimento discorrendo del titolo del romanzo: «[...] Ho visto quanto me scrive la Excelentia Vostra per il desiderio che lei ha de vedere quello ch'io ho composto del *Inamoramento de Orlando* etc.: al che dico ch'io non me ritrovo haverne composto più che quello che'io havea quando la Signoria Vostra fu qua con la Excelentia de Madama sua matre, che alhora fu visto per Vostra Celsitudine [...]».

Sin dal primo documento che ci consegna un riferimento certo all'*Inamoramento de Orlando* – la lettera datata marzo 1479 di Andrea de la Vieze al duca Ercole nella quale il capo dello *scriptorium* reclama altre parti del poema per portare avanti l'opera di trascrizione: «Insuper io non ho esempio per quello de Orlando se non per x on xv dí. Sicché vostra d(ominazione) s(erenissima) me ne potrà far mandare al conte ad ciò se possa seguitare a scrivere [...]» – cogliamo sopra il cantiere del testo lo sguardo interessato e vigile dei signori di Ferrara. Al libro del Boiardo si guardava come ad un gioiello di famiglia da custodire con ogni cura; e magari da esibire con fierezza proprio negli anni drammatici della guerra che Ferrara intraprese con Venezia (1482-84). Il 15 settembre 1483, con l'*Inamoramento* già a stampa, a corte ci si adoperava per allestire un esemplare di lusso destinato agli scaffali più intimi della biblioteca estense: «un libro de Orlando che compone el conte Mathio Maria Boiardo per la excelentia del signore nostro e che scrive Lovise Roseto, di quinterni xv di carte vitelline con principio miniato d'oro, a l'antiga, con l'arme ducale e per entro con lettere rosse e azzurre». E si dirà, per inciso, che esemplare di ragguardevole fattura e riservato a lettori di rango ci appare anche il sopravvissuto codice della BTM (Triv. C. 43; Porro 1094), tardo ed esemplato su più stampe, che tuttavia contiene l'intero poema ed è stato usato, prima della già menzionata edizione critica, come testo guida per la vulgata.

In sostanza, i brani epistolari sopra citati ci confermano che gli Este, oltre che i dedicatari, sono anche i primi e più impazienti lettori, nonché gli accorti controllori, sin dalle prime stesure, della divulgazione di un romanzo che, del resto, coinvolgeva direttamente il loro casato. Con l'*Inamoramento de Orlando*, dedicato «a lo illustrissimo signor Ercule duca de Ferrara», Boiardo intende celebrare la dinastia estense e riscriverne, con calcolato azzardo storico-letterario, la genealogia (cfr. II, XXV, 41 ss.). Non era una cosa insolita, ricordiamolo ancora una volta: i signori di Ferrara si erano già trovati in qualche

modo coinvolti nelle trame di un romanzo. Ma se qualche esempio passato, a cominciare dall'*Attila* di Nicola da Casola, poteva proporsi come curioso antecedente dell'esaltazione cavalleresca della dinastia, altri e ben più prossimi testi letterari erano in grado di interagire sulla creazione del poeta di Scandiano, in primo luogo la *Borsiade* di Tito Vespasiano Strozzi. Su questo vasto poema latino già avviato nel 1460 lo Strozzi lavorò sino alla morte, che lo colse ultraottantenne nel 1505. Ne deriva che della *Borsiade* sono ipotizzabili varie redazioni testuali, con prevedibili modifiche sostanziali a seguito della successione di Borso, in funzione dei gusti del nuovo signore. Del resto, l'elemento encomiastico è fondamentale e nel sesto libro lo Strozzi presenta una dettagliata *origo stirpis aetestinae*, che, con una dedica a Ercole, circolava anche autonomamente rispetto al poema. Importa soprattutto rimarcare che nei versi dello Strozzi compare Rugerius, ovvero il figlio di Rugiero II di Rissa e Galaziella, «primogenito» degli Este, come reciterà la didascalia in apertura del secondo libro dell'*Inamoramento de Orlando.*

Non ci è dato stabilire né l'epoca precisa in cui maturò, né a chi spetta quella che il conte di Scandiano definisce la «inventione di Rugiero» e di conseguenza l'intera operazione, rilevante sul piano politico oltre che letterario, di restauro genealogico. Certamente Borso, il solo tra gli Estensi onorato dallo Strozzi con l'epiteto «Rugerius heros», risulterebbe, almeno in teoria, il più disposto a compiacersi, data la sua nota passione per i *romans*, con una ricostruzione delle proprie origini familiari poggiata su una nuova e meno imbarazzante base cavalleresca. Sì, perché la versione circolante in precedenza, che legava il nome degli Este a quello di Gano, il traditore di Maganza, era stata tollerata anche troppo a lungo: «Questo è il gran marchese de Feraria e de Este il quale per anticho fu di Maganza della casa di Gano e di la real stirpe prima di Pipino», scriveva ancora, intorno al 1435, Guglielmo Capello nel suo *Commento* al *Dittamondo* dedicato a Niccolò III. Boiardo, che dà maggiori e ben più articolate informazioni di quanto non faccia Vespasiano Strozzi circa Rugiero servendosi di materiali desunti dall'*Aspramonte* di Andrea da Barberino, dal *Roman d'Hector*, dal *Roman de Troie*, dall'*Istoria imperiale* del Riccobaldo da lui stesso volgarizzata, spazza via definitivamente quella malevola leggenda, infamando l'intero casato maganzese e indicando proprio nel luciferino Gano l'artefice della morte dell'eroico avo estense: «Ahi traditrice casa di Magancia! / Ben te sostiene il celo in terra a torto; / Al fin serà Rugier poi per te morto» (II, XXI, 54; cfr., inoltre, II, I, 4; III, I, 3).

L'autore dell'*Inamoramento de Orlando*, però, non si accontenta

di indicare un antenato "romanzo" e risale ancor più a ritroso nel tempo. Rugiero stesso nel canto v del terzo libro offre a Bradamante un preciso resoconto della discendenza estense, originata nientemeno che dal sangue di Ettore: «Rugier son io; da Troia è la mia gesta» (III, v, 37). Perciò, Rugiero da «primogenito» viene declassato a tratto d'unione "romanzo" tra la *gens* troiana e gli Este. E, senza dubbio, questa ci apparirà come una soluzione più gradita e congeniale ad Ercole – lo conferma anche Pellegrino Prisciani, bibliotecario e consigliere culturale del duca, nell'opera storica dedicata a Ferrara e alla famiglia regnante composta negli anni Ottanta, dove si scaglia contro coloro che, seguendo una «vulgata fabula», ritengono gli Este originari della Francia – sempre accostato, come il nome imponeva, a vicende e personaggi della mitologia classica.

La lettera di Andrea de la Vieze citata in precedenza, come detto il primo documento in ordine cronologico a parlarci del capolavoro boiardesco, non ci dà alcuna dritta circa i tempi di composizione del poema ed è già abbastanza a ridosso della *princeps*, di cui purtroppo non è sopravvissuto nessun esemplare. Questa edizione annoverava due libri – la prima edizione in tre libri, anche questa non pervenuta, fu pubblicata *post mortem* a Scandiano nel 1495 a cura della moglie e del figlio del poeta – che non sappiamo se fossero o meno ultimati nel marzo 1479 quando nello *scriptorium* si trascriveva il romanzo. L'assenza di inequivocabili appigli testuali, se si eccettua il riferimento del canto XXVIII del secondo libro ad Alfonso d'Este che, nato nel 1476, risulta ancora «di etate puerile», non consente di trovare soluzione al dilemma circa l'inizio della stesura dell'opera. Se gli studiosi in maggioranza hanno ritenuto opportuno riferirsi genericamente alla seconda metà degli anni Settanta, collocando senz'altro l'*Inamoramento* al tempo del governo del ducato di Ercole, lo spiccato interesse di Borso per la letteratura cavalleresca, la genealogia "romanza" nata intorno al personaggio di Rugiero, il diverso piglio e la nuova impostazione letteraria, più aperta che in precedenza ai paradigmi storici ed epici di matrice classica, riscontrabili a partire dai primi canti del II libro, il cui primo proemio alluderebbe all'avvento di Ercole e al superamento delle crisi politico-dinastiche precedenti la sua proclamazione, hanno viceversa suggerito ad altri una retrodatazione sia del progetto che dell'avvio della composizione: in sostanza, quantomeno gran parte del primo libro risalirebbe alla seconda metà degli anni Sessanta. Nella mente e sullo scrittoio del Boiardo, quindi, il poema avrebbe soggiornato per quasi trent'anni, più o meno il tempo occorso all'Ariosto per confezionare la versione definitiva del *Furioso*.

8.3
L'*Inamoramento de Orlando*, ovvero della rifondazione del romanzo cavalleresco

La cultura del canterino era, come si sa, assai modesta. Chi, nella seconda metà del Quattrocento, allestiva copioni cavallereschi per la piazza o, successivamente, per la tipografia, poteva contare su inflazionati *exempla* classici, su qualche verso di un Dante ormai proverbiale e su stilemi del Boccaccio minore, su una leggera infarinatura dei testi sacri e sugli apologhi volgarizzati di Esopo. Eccettuato il caso del *Morgante*, per il quale è necessario un discorso a parte, niente di più emerge dalle opere anonime che, come l'*Altobello*, l'*Ancroia*, il *Danese*, l'*Innamoramento di Carlo Magno* ecc., vengono pubblicate in prossimità dell'uscita della prima stampa dell'*Inamoramento de Orlando.* In sostanza, nell'ambito di un genere letterario con uno spessore culturale di solito piuttosto basso, l'avvento del Boiardo, scrittore dotto e poliedrico, formato nella palestra dell'Umanesimo latino, era di per sé eccezionale se non assolutamente inconsueto. E, a ben vedere, la scelta di campo del conte di Scandiano, il suo impegnarsi per buona parte della vita nella stesura di un romanzo cavalleresco, la sua generosa disponibilità a misurarsi con una tradizione per lo più incondita, beninteso congiunta alla matura consapevolezza della propria superiorità umana e letteraria, ci appare più audace e ambiziosa di quella del Pulci, che tutto sommato con la produzione poetica di stampo popolaresco aveva sempre convissuto.

Dei rapporti tra l'*Inamoramento de Orlando* e il *Morgante*, percepite giustamente come opere di rottura e individuate quali picchi artistici del diagramma storico del genere cavalleresco, si è discusso a lungo tra gli studiosi, ma sarà bene avvertire subito che una lettura comparata dei due testi e un'analisi sobria dei documenti in nostro possesso non autorizzano alcuna ipotesi circa un profondo condizionamento dell'arte pulciana sull'*inventio* boiardesca – a dispetto di interpretazioni critiche volte a smascherare un'attiva e subitanea competizione del Boiardo nei confronti del Pulci e, di riflesso, di Ferrara nei confronti di Firenze, che avrebbe avuto in palio la supremazia nell'ambito romanzesco – e semmai dimostrano l'indipendenza creativa dei due autori e la distanza tra i due percorsi letterari che, in più, manifestano tutto sommato limitate aree di tangenza testuale. Certo, Boiardo si servì del *Morgante*, probabilmente per alcuni tratti della figura del ladro Brunello che richiamano alla memoria il profilo di Margutte, ma di un apporto inequivocabile si può parlare soltanto in merito agli ultimi canti del secondo libro e, ancor più distintamente,

al più tardo terzo libro. Il poema pulciano viene sfruttato da Boiardo come una qualsiasi delle altre innumerevoli fonti, con destrezza e sensibilità, senza particolari, né tantomeno allusive, impuntature e laddove lo scandianese lo ritiene utile ai suoi scopi. D'altronde, qualsiasi connessione tra l'apparizione del *Morgante* nell'orizzonte cavalleresco e il concepimento e la stesura dell'*Inamoramento* risulta del tutto arbitraria se teniamo presente che per quest'ultimo non siamo in grado di stabilire una cronologia sicura, né tantomeno abbiamo prove circa una circolazione manoscritta del *Morgante* in area padana. Dobbiamo accontentarci del fatto che l'opera del poeta fiorentino, non appena passata sotto i torchi, fu reclamata con quella cupidigia con la quale da sempre a Ferrara si guardava ai prodotti cavallereschi, sia antichi che moderni, sia manoscritti che a stampa, come testimonia la missiva del duca Ercole datata novembre 1478 – ovvero circa quattro mesi prima della lettera di Andrea de la Vieze – e già citata nel capitolo dedicato al capolavoro pulciano. Resta da dire che se il *Morgante* ci appare come un isolato saggio di straordinaria bravura letteraria, per la sua stessa natura irripetibile e refrattario a qualsiasi tentativo di imitazione – fatto salvo, è ovvio, il saccheggio di grosse quote espressive e linguistiche ad opera, tra gli altri, di autori cinquecenteschi come il Folengo o l'Aretino – l'*Inamoramento de Orlando* risulterà per più di due decenni il libro guida a disposizione di ogni operatore cavalleresco. Infatti, lo si vedrà bene più avanti, sullo scorcio del Quattrocento è il romanzo del Boiardo ad essere percepito come la vera e più appetibile novità, sia dagli autori che dal pubblico.

È sufficiente addentrarsi appena un poco in quello che il poeta di Scandiano presenterà a ragione in apertura del canto quinto del terzo libro come un «verziero» dove convivono le più variegate e rare vicende «de amore e de battaglia», per percepire l'impressione di un radicale cambiamento di panorami e di paesaggi poetici, per prendere coscienza della *docta varietas* che dà sostanza e svago ad ogni episodio del poema. Ricorrendo a sofisticati e ben selezionati referenti stilistico-tematici, Boiardo opera sull'originario tronco guerresco innesti lirici, mitologici, pastorali, novellistici, allegorici ecc. che danno al poema quell'inconfondibile tratto di eclettismo artistico-letterario. Si è molto indagato, specie di recente, sulla cultura letteraria che fa da sfondo all'*Inamoramento* e sul modo in cui Boiardo ha usufruito delle fonti. Certo è che si è ormai in grado di affermare senza timore di smentite che il conte di Scandiano non ha remore: pilucca, a seconda delle esigenze, dall'intero universo letterario – testi latini e volgari, autori di pregio e anonimi dediti alla produzione seriale, romanzi del ciclo bretone e carolingio, compilazioni storiche medievali e narrazio-

ni folkloristiche – e, soprattutto, tende a centrifugare i prestiti, a renderli, se può, difficilmente riconoscibili, giocando arditamente sul confine posto tra imitazione e dissimulazione. In effetti, la sua abilità si apprezza notando che l'apporto di particelle libresche estranee al secolare patrimonio genetico canterino trasforma e rivitalizza, senza svilire né tantomeno ripudiare, l'essenza e la fisionomia tradizionale delle storie e dei personaggi cavallereschi. Innovazioni e modifiche non abbattono il sistema pregresso: Boiardo parte da una profonda conoscenza delle regole del genere, di cui intende mettere a profitto tutte le potenzialità; e l'*Inamoramento de Orlando* dimostra che il romanzo cavalleresco, capace di cannibalizzare qualsiasi apporto esterno, può riproporsi all'attenzione degli autori e del pubblico su basi letterariamente più solide e moderne. Si tratta, per l'appunto, di una rifondazione.

8.4 Il neobretonismo nell'*Inamoramento de Orlando*

Nel 1475 a Ferrara venne pubblicato il *Teseida* di Giovanni Boccaccio, un autore ben presente sullo scrittoio del Boiardo, non meno di Dante e Petrarca. Tra i testi in ottava rima della tradizione volgare italiana volti a coniugare elementi epico-cavallereschi ed amorosi, quello che ha per protagonista Teseo è certamente il più convincente e prestigioso. Per la turpiniana «novella [...] nota a poca gente» (I, I, 3) del Boiardo, l'«antichissima istoria e alle più delle genti non manifesta» narrata da Boccaccio si presentava certo come un *exemplum* diegetico di grande interesse, seppure non prioritario. Il conte di Scandiano, che poteva attingere al fondo cavalleresco della biblioteca estense, guardava soprattutto ai modelli arturiani, sui quali poggerà i fondamenti ideologici del poema. Ma, diciamolo subito, alla lezione narrativa delle *Arturi regis ambages pulcerrime*, sotto i cui auspici si pone la caratterizzazione sentimentale della storia – ad esempio, sin dal primo canto l'arrivo di Angelica risulta evidente riecheggiamento dell'*incipit* del *Guiron le Courtois* – Matteo Maria ricorreva anche per la conduzione della *fabula*, recuperando la tecnica dell'*entrelacement* – e uno dei testi di supporto più importanti sul piano registico sarà senz'altro la *Tavola Ritonda* – che consentiva l'armonioso collegamento di più vicende abbandonate e riprese con l'artistica precauzione di mantenere alta la tensione narrativa, di alimentare la *suspence*. Non più, quindi, il solito racconto lineare dei canovacci carolingi, le monotone trame preconfezionate per eroi stereotipati, ma un coacervo di avventure concomitanti, uno spazio romanzesco allargato dove agi-

scono decine di personaggi "rinnovati" e mossi essenzialmente da Amore, a cominciare naturalmente dal protagonista, Orlando, reso ancor più prode dalla violenta passione per Angelica.

Insistere, come a lungo è stato fatto, sulla facile formula della fusione del ciclo bretone con quello carolingio dimenticando che non mancavano testi nei quali risultava evidente la contaminazione tra registro guerresco e sentimentale – dai romanzi francoveneti ad alcuni lacerti delle compilazioni di Andrea da Barberino, fino ai successi di matrice canterina, come l'*Innamoramento di Carlo Magno* o l'*Ancroia*, che, ben noti al poeta di Scandiano, avevano aperto le porte ad Amore e ad alcuni *topoi* arturiani – non ha ormai molto senso. Quella di Boiardo non può passare come una banale opera di combinazione di elementi narrativi che si voleva rigidamente contrapposti: si tratta, in effetti, di una innovativa impostazione romanzesca che non è immune da perentorie scelte di campo. Si leggano le ottave famose del proemio del XVIII canto del secondo libro, dove il ribaltamento della gerarchia dei due cicli assume l'aspetto di una vero e proprio proclama letterario:

> Fo gloriosa Bertagna la grande
> una stagion per l'arme e per l'amore,
> onde ancor oggi il nome suo si spande,
> sí che al re Artuse fa portare onore,
> quando e bon cavallieri a quelle bande
> mostrarno in più battaglie il suo valore,
> andando con lor dame in aventura;
> ed or sua fama al nostro tempo dura.
>
> Re Carlo in Franza poi tenne gran corte,
> ma a quella prima non fo sembïante,
> benché assai fosse ancor robusto e forte,
> ed avesse Ranaldo e il sir d'Anglante.
> Perché tenne ad Amor chiuse le porte
> e sol se dette alle battaglie sante,
> non fo di quel valore e di quella estima
> qual fo quell'altra che io contava in prima.

Con la glorificazione di «Bertagna la grande», Boiardo prendeva autorevolmente posizione in merito alla secolare polemica avviata da Petrarca – e, dopo di lui, lo sappiamo, portata avanti da umanisti schifiltosi, mediocri verseggiatori di storie classiche e perfino dozzinali canterini – contro «quei che le carte empion di sogni, / Lancillotto, Tristano e gli altri erranti», sottraendo alla condanna morale le favole d'Artù. Solo un autore di sicura e forte personalità come Boiardo po-

teva permettersi certe manifestazioni controcorrente, per di più con una straordinaria e consequenziale proposta narrativa a garantirne il valore e l'efficacia.

La mitizzazione dell'epoca e del regno di Artù consente al Boiardo di proporre, adeguatamente riadattata per la società estense, un'ideologia di stampo cortese. L'*Inamoramento de Orlando* si dimostra un vitale e complesso progetto di rinnovamento artistico e culturale che ha il suo luogo deputato di attuazione e di propaganda nella "paradisiaca" corte di Ferrara. Risulta evidente l'intenzione di favorire un processo di identificazione tra l'età dell'oro in cui si dipanano le favole amorose e guerresche e la felice contemporaneità in cui eccelle la florida signoria estense: per questa ragione molti proemi – abilmente giocati sul *topos* dell'eterno rinnovellarsi della «lieta stagione», della nuova primavera sia per quella letteratura, di nuovo sottratta alla rozzezza dei cantimbanco e riportata agli incanti del romanzo cortese, che per quell'aristocratico consesso di «Segnori e cavalieri inamorati, / Cortese damiselle e graziose» (I, XIX) – divengono un prezioso gioco di specchi che determina momenti di piena autocontemplazione tra pubblico cortigiano e personaggi del romanzo, ipoteticamente intercambiabili: «A voi piace de odir l'alta prodezza / de' cavalieri antiqui ed onorati, / e 'l piacer vostro vien da gentilezza, / però che a quel valor ve assimigliati» (II, XIII, 2).

Così, come è stato acutamente osservato, la corte di Ferrara può presentarsi al pari di una moderna Camelot, luogo privilegiato dove viene reincarnandosi lo spirito della più prestigiosa cavalleria. E, in effetti, per la prediletta utenza a cui si rivolge il Boiardo, Tristano e Lancillotto sono «vivi», sono emblemi parlanti, poetiche epifanie di un «tempo antico» sì, ma ormai recuperato e presente (II, XXVI, 1-3):

> Il vago amor che a sue dame soprane
> Portarno al tempo antico e cavallieri,
> E le battaglie e le venture istrane,
> E l'armeggiar per giostre e per tornieri,
> Fa che il suo nome al mondo anco rimane,
> E ciascadun lo ascolti volentieri;
> E chi più l'uno, e chi più l'altro onora,
> Come vivi tra noi fossero ancora.
>
> E qual fia quel che, odendo de Tristano
> E de la sua dama ciò che se ne dice,
> Che non mova ad amarli il cor umano,
> Reputando il suo fin dolce e felice,

Che, viso a viso essendo e mano a mano
E il cor col cor più stretto alla radice
Ne le braccia l'un l'altro a tal conforto
Ciascun di lor rimase a un ponto morto?

E Lancilotto e sua regina bella
Mostrarno l'un per l'altro un tal valore,
Che dove de' soi gesti si favella,
Par che de intorno il celo arda de amore.
Traggase avanti adunque ogni donzella,
Ogni baron che vol portare onore,
Et oda nel mio canto quel ch'io dico
De dame e cavallier del tempo antico.

8.5
Le molte «cose dilettose e nove» proposte dal Boiardo

L'amore è il tema portante del romanzo del Boiardo, il sentimento che agita e muove all'azione cavalieri e dame, queste ultime sempre attive e determinanti ai fini dello sviluppo della narrazione. Non si tratta di vere e proprie novità, come sappiamo. Seppure in gran parte della produzione cavalleresca pregressa di matrice carolingia le presenze femminili e le avventure erotiche avevano una rilevanza marginale e il desiderio incideva solo di rado e in modo meccanico, rapido e prevedibile sulla personalità e sulle azioni dei personaggi, in alcuni tracciati romanzeschi – specie quelli di area francoveneta – e persino in alcuni testi canterini si poteva notare che un più ampio spazio cominciava ad essere offerto ai personaggi femminili – ora in qualità di irresistibili amanti, ora di esagitate amazzoni, ora di maliziose incantatrici – e agli episodi amorosi. Eppure, non è esagerato affermare che solo con l'*Inamoramento de Orlando* l'*eros* entra prepotentemente sulla scena cavalleresca. Il primo libro in particolare può essere interpretato come una sorta di *triumphus Cupidinis* incentrato sul noto principio ovidiano secondo il quale *Amor omnia vincit* (I, I, 3):

Non vi par già, signor, meraviglioso
Odir cantar de Orlando innamorato,
Ché qualunque nel mondo è più orgoglioso,
È da Amor vinto, al tutto subiugato;
Né forte braccio, né ardire animoso,
Né scudo o maglia, né brando affilato,
Né altra possanza può mai far diffesa,
Che al fin non sia da Amor battuta e presa.

I cavalieri boiardeschi non sentono più la sottomissione ai capricci di Cupido come una sconfitta delle virtù morali, né tantomeno come una diminuzione del proprio valore militare: «Però che amore è quel che dà la gloria, / E che fa l'omo degno et onorato, / Amore è quel che dona la vittoria, / E dona ardire al cavalliero armato» (II, XVIII, 3). Certo su Orlando, il paladino che la tradizione immortalava come immacolato difensore della fede e dell'impero, la passione provoca un terremoto psicologico e le profonde crepe ideologiche creano qualche iniziale disagio. Boiardo, pur memore dei passi dell'*Aspramonte*, sia in prosa che in ottava rima, nei quali Orlando viene descritto come «uomo fuori di sé» dopo la visione di Alda, ci consegna un personaggio totalmente nuovo che, spesso dimentico dei suoi doveri militari e morali, "errerà" in balia di un'impetuosa «voglia», petrarchescamente conscio di non poter opporre alcuna resistenza: «Ahi paccio Orlando! – nel suo cuor dicia / – Come te lasci a voglia trasportare! / Non vedi tu lo error che te desvia, / E tanto contra a Dio te fa fallare? [...] // Or non mi val forza, né lo ardire / Contra d'Amor, che m'ha già posto il freno; / Né mi giova saper, né altrui consiglio, / Ch'io vedo il meglio ed al peggior m'appiglio» (I, I, 30-31). L'amore per Angelica diviene l'unico impulso alla vitalità cavalleresca del paladino, come spiega lo stesso Orlando nel celebre dialogo con Agricane: «Molte fiate son stato per onore / E per la fede mia sopra alla sella; / Or sol per acquistar la bella dama / Faccio battaglia, e d'altro non ho brama» (I, XVIII, 48). L'eroe di Roncisvalle si uniforma alla mentalità e ai comportamenti degli eroi della Tavola Rotonda – e, nella sua qualità di cavaliere innamorato, viene equiparato a Tristano e Lancillotto (cfr. II, VIII, 1-3) – sposando senza tentennamenti l'ideologia cortese: «Da cortesia partito e gentilezza / e vile e discortese è ben colui / qual la sua dama più che 'l cor non prezza» (I, XXV, 16). In sostanza, il conte di Scandiano canta «L'alta fatica e le mirabil prove / che fece il franco Orlando per amore» (I, I, 1) di Angelica così come l'anonimo autore dei quattrocenteschi *Cantari di Lancillotto* aveva cantato di «Lancelotto che tante prodezze / per amor fece [...]» di Ginevra.

La trovata è artisticamente assai feconda e, tra l'altro, un così «mal scorto e sozzo amante» (II, III, 66), che «D'amor parlava come insonniato» (I, XXIX, 47), offre al Boiardo illimitate riserve di comicità. Tra i tanti episodi esilaranti citiamo quello in cui Boiardo descrive gli imbarazzi di un Orlando in balia delle sapienti ma inutili abluzioni che la carezzavole mano d'Angelica opera sul corpo del paladino (I, XXV, 39):

> Stavasi 'l conte quieto e vergognoso,
> mentre la dama intorno il maneggiava;
> E benché fosse di questo gioioso,
> Crescere in alcun loco non mostrava.
> Intra nel fine in quel bagno odoroso,
> E sé dal collo in giù tutto lavava
> E poi che asciutto fu, con gran diletto
> Per poco spazio se colca nel letto.

Sarà opportuno rammentare, a questo punto, che un anno prima della pubblicazione dell'*Inamoramento de Orlando* aveva visto la luce l'anonimo *Innamoramento di Carlo Magno* – ma la storia delle prurigini dell'ormai canuto imperatore doveva circolare già da molto tempo – il voluminoso romanzo che Boiardo conosceva bene, come dimostra il preciso riferimento (cfr. I, XXVIII, 5) al ratto di Belisandra, la bella figlia del re Trasumiero di cui Carlo si era perdutamente innamorato. Se, al di là della nomenclatura e di una insistenza sulla tematica amorosa statisticamente superiore alla media dei canovacci coevi d'impianto carolingio, sarebbe fuor di luogo intravedere nell'anonimo un antesignano del neobretonisno boiardesco, non sarà da sottovalutare il fatto che l'ignoto scrittore opera una deformazione psicologica in chiave comico-sentimentale del personaggio di Carlo – il caposaldo morale e militare dell'Occidente, invero sempre bistrattato dai romanzieri nostrani, viene crudelmente sbeffeggiato e apostrofato a più riprese «vechio mato inamorato» – per certi versi simile a quella che Boiardo compie su Orlando. In sostanza, la felice intuizione del conte di Scandiano, capace di trasformare l'impavido e irreprensibile *miles Christi* in un ridicolo e impacciato servo di Cupido, potrebbe essere stata agevolata, se non indotta, dalla lettura delle disavventure erotiche dell'imperatore, vittima di una forma acuta e irreversibile di demenza senile.

Alla tematica amorosa e al recupero dello specifico romanzesco arturiano ben si attaglia la dimensione magica e meravigliosa nella quale maturano molte delle «venture» cavalleresche narrate nell'*Inamoramento de Orlando*. Boiardo mette al lavoro indovini, negromanti e maghi d'antico regime come Merlino. Le testimonianze e gli incantesimi di quest'ultimo – il «petrone», sede ufficiale delle più illustri disfide a singolar tenzone; la «fontana» che muta repentinamente la cifra sentimentale di coloro che vi si abbeverano trasformando l'amore in odio e viceversa – lasciati in eredità ai cavalieri dell'altro ciclo, secondo un costume già consolidato in altri canovacci carolingi come la *Spagna* o l'*Ancroia*, caratterizzano o influenzano pesantemente le

trame del poema; ma soprattutto lo scandianese inserisce nel romanzo un numero spropositato di fate, maliarde e fattucchiere – a partire dalla stessa Angelica, che «sapea tutte le incantazione» (I, I, 37), fino ad Alcina, la perfida sorella di Morgana, personaggio che maturerà completamente nelle ottave del *Furioso* – che si mostrano sempre pronte ad organizzare percorsi stravaganti e pericolosi atti a mettere alla prova il valore dei cavalieri. Orlando, ad esempio, sarà costretto a far fronte alle insidiose magie della Fata del Tesoro, ai diabolici trucchi del giardino di Falerina o del regno sotterraneo di Morgana. Occorre dire che molti di questi episodi nascondono un significato allegorico – basterà ricordare che mentre sta inseguendo Morgana, personificazione della Fortuna, Orlando viene flagellato dalla Penitenza (II, IX, 6) – che non è sempre facile svelare e interpretare correttamente.

Tra le numerose novità strutturali proposte dal Boiardo – peraltro in gran parte subito accettate e riprese, nei limiti delle loro capacità, dagli epigoni – varrà la pena soffermarsi sulla mutata funzione dei proemi. Nell'*Inamoramento de Orlando* non troviamo più l'invocazione religiosa che i cantimbanco per secolare abitudine rivolgevano a Dio, alla Vergine o ai Santi ad ogni apertura di cantare. Il conte di Scandiano nei primi quindici canti riattacca immediatamente la storia o, preferibilmente, richiama l'attenzione del suo pubblico con svelti riferimenti a quanto narrato in precedenza, con una formula che varia poco o nulla: «Io vi cantai, segnor [...]»; «Di sopra odisti [...]»; «Io ve ho contato [...]» ecc. A partire dal canto XVI, però, Boiardo presenta una soluzione diversa, un proemio incentrato su una riflessione, ricalcata sull'ottava d'apertura del VI canto del *Teseida*, in merito all'instabilità della Fortuna. A dire il vero, pur dando il giusto rilievo al prestito boccacciano, anche in ambito strettamente carolingio non era una soluzione del tutto nuova – già nei *Cantari di Rinaldo* e nell'*Altobello* si rintracciano un paio di esordi nei quali all'invocazione sacra subentra una considerazione di carattere etico – ma Boiardo via via la raffina, regalandoci una piccola serie di proemi discorsivi di varia materia: ancora sulla Fortuna (II, IX); sulla diversità dei desideri degli uomini (II, XIII); sulla Fama (II, XXII); sull'amicizia (III, VIII). A questa tipologia, che troverà nell'Ariosto il supremo codificatore, si aggiungono gli esordi "primaverili" – la primavera è la stagione che invita al canto (cfr., ad esempio, II, VIII; II, XX) – quelli mitologici, magari dedicati a Marte e Venere (II, XII), le divinità tutelari della «bella storia», o, ancora, quelli su cui già abbiamo avuto modo di insistere, nei quali Boiardo celebra Amore oppure gli eroi di «Bertagna» e il pubblico cortigiano che in essi si rispecchia.

Il genio inventivo e l'abilità narrativa di Boiardo si palesano interamente attraverso l'inserimento di brani novellistici nel tessuto del romanzo, innovazione assoluta, peraltro consacrata in futuro non solo dai primi imitatori come il Cieco di Ferrara, ma anche dalle nobili penne dell'Ariosto e del Cervantes. Bisogna probabilmente puntare sulla profonda cultura classica per trovare l'origine di una così felice ispirazione: è ormai opinione consolidata che Boiardo abbia avuto come modello principe, più ancora dell'ovvio e ben attestato referente decameroniano, l'*Asino d'oro* di Apuleio, autore amato e intimamente posseduto anche in virtù del volgarizzamento approntato per Ercole d'Este. Non c'è dubbio che i demistificanti lampi di intelligenza conditi con una comicità spesso acidula accomunano i due scrittori; ma, al di là di alcune consonanze spirituali, ciò che è opportuno sottolineare è altro: nel testo latino Boiardo aveva l'opportunità di valutare i meccanismi diegetici che consentivano una dilettevole alternanza dei registri, ovvero la possibilità di amalgamare le diverse novelle nel *plot* romanzesco, variando il contesto tematico senza alterare la struttura del poema. D'altronde, il continuo ricorso all'*Asino d'oro*, fonte privilegiata proprio di alcune novelle dell'*Inamoramento de Orlando*, andrà interpretato come ulteriore conferma dell'esemplare valore narrativo che Boiardo attribuiva al capolavoro di Apuleio.

Sono sette le novelle che si contano nell'*Inamoramento de Orlando*, ben cinque disseminate nel corso del primo libro, le restanti due nel secondo. Sei di queste sono contenute all'interno di un canto; solo quella narrata ad Orlando da Leodilla (I, XXI, 48-69, XXII, 10-56) si articola lungo due canti per un totale di quasi settanta ottave, anche se la più lunga tra le sette novelle, ben ottantacinque ottave, è quella di Iroldo, Prasildo e Tisbina (I, XII, 5-89), felice riscrittura in chiave cortese della boccacciana storia di Madonna Dianora (*Decameron*, X, 5), speziata con calchi da Ovidio e da Apuleio. La novella – ed è un'eccezione – viene narrata da Fioredelisa a Ranaldo per puro passatempo: «acciò che men [...] incresca il camminare» (I, XII, 4). Altre, di solito, sono le motivazioni alla base dell'esposizione narrativa. In due casi – la già menzionata novella di Leodilla e quella di Doristella (II, XXVI, 20-53) – si tratta del racconto di un personaggio che vuole render note le proprie vicende biografiche. La novella del «crudel castello» (I, VIII, 27-52), splendido esempio di gotico quattrocentesco elaborato con i contributi di Ovidio (Progne, Tereo e Filomela), Seneca tragico (Medea) e, ancora una volta, di Apuleio (la turpe e tragica storia, nel decimo libro dell'*Asino d'oro*, della donna condannata a congiungersi con animali), insieme a quelle di Origille (I, XXIX, 4-37) e di Narciso (II, XVII, 50-63), sono propedeutiche alla

illustrazione di costumanze singolari quanto violente. La novella di Albarosa e Polindo (I, XIII, 30-45), infine, Ranaldo la legge direttamente in un libro – e il poeta la riassume per il lettore: «Narrava il libro tutte queste cose, / Ma più destinto, e con altre parole» (I, XIII, 45) – scritto con lettere di sangue.

8.6
Il trattamento delle fonti

Si è già detto del fascino e della complessità delle dinamiche intertestuali alla base dell'*Inamoramento de Orlando* e del fatto che lo scandianese solo di rado regala citazioni palesi, indizi privi di ambiguità, preferendo trincerarsi dietro un abile e raffinato mimetismo. Gli studi sempre più approfonditi sul poema hanno messo in evidenza la disponibilità del Boiardo ad usufruire senza preclusioni dei prodotti letterari più disparati, ma non è certo il caso di stilare un elenco dei testi usati da Matteo Maria – che risulterebbe per un verso necessariamente incompleto, per un altro fuorviante – nella costruzione delle vicende romanzesche; più utile, semmai, soffermarsi su alcuni casi esemplari che possono mostrarci come il narratore di Scandiano lavorasse sui brani altrui e, soprattutto, come riuscisse a renderli adatti alla partitura dell'*Inamoramento de Orlando*.

Avendo insistito a lungo sulla robusta cultura classica del Boiardo, nella consapevolezza che per la prima volta la letteratura dei *maiores nostri* offre un contributo sostanzioso al mondo cavalleresco, possiamo ricorrere ad esempi di riciclaggio di testi latini, con la premura di avvertire che non è raro riscontrare che Boiardo preferisce attingere ai rifacimenti medievali anziché agli originali: basterà segnalare il caso della sopra citata novella di Narciso, per la quale Boiardo ricorre al *Roman de la Rose* più che al terzo libro delle *Metamorfosi* di Ovidio. Due degli autori più presenti nel romanzo sono senz'altro Stazio e Plauto, ma lo sono in maniera completamente diversa. Prestiti dalle opere del primo – *Tebaide* e *Achilleide* – sono sparsi in molti luoghi dell'*Inamoramento de Orlando*, mentre, a quanto risulta, una sola volta Boiardo ricorre al secondo, in modo però, per dir così, sistematico e unilaterale. Il trattamento riservato a questi due autori, dandoci la misura della sua capacità di manipolazione delle fonti, può rivelarci qualcosa del mestiere e dell'ingegno del conte di Scandiano.

Cominciamo con Stazio. Le opere guerresche del poeta romano, si diceva, agiscono nel corso dell'intero poema mettendo a disposizione un gran numero di similitudini o suggerendo materiali per la descrizione di mostri – come il serpente affrontato da Orlando nella

ventura della Fata del Tesoro (I, XXIV, 45 ss.), l'uccello del giardino di Falerina (II, IV, 51-52), l'orco rapitore di Lucina (III, III, 56) – o di scene cruente – come nella citata novella della Rocca Crudele – materiali che però sono sempre frammentati e originalmente ricomposti con altri nobili spezzoni tratti dai testi di Omero, Virgilio, Ovidio, Plinio ecc. Tuttavia, le tracce staziane più visibili ed inequivocabili si trovano coagulate nei primi canti del secondo libro, in specie nell'episodio del consiglio presso la corte di Agramante, che ha il suo corrispettivo nel concilio degli dei nel primo libro della *Tebaide*. Il Boiardo presenta le antagonistiche figure del bellicoso Rodamonte e del re di Garmanta: mentre il primo è chiaramente un emulo di Capaneo, il secondo, astrologo e indovino, mostra palesi tratti in comune con Anfiarao. Eppure, se sono innegabili alcuni calchi testuali ormai inventariati con diligenza dagli esegeti, sia l'episodio nel suo insieme che i due personaggi non possono essere etichettati semplicemente come "staziani". Innanzitutto, il *pathos* della *Tebaide* si stempera col tono brioso e giocondo del poema boiardesco. Negli stessi passi, poi, sono chiarissimi gli influssi dell'*Aspramonte*, tanto che Rodamonte ricorda da vicino anche suo padre Ulieno e, a dire il vero, oltre ai virgiliani Turno e Mesenzio, anche il feroce Mardonio delle ben conosciute *Storie* di Erodoto (d'altra parte, il riferimento è confortato dalle convergenze che si possono rintracciare tra la guerra di Serse e quella di Agramante). Senza contare che una situazione narrativa analoga – un «prive conselle» nel campo di Attila – e personaggi molto simili – il gigante Barsanel e il veggente Agoris – il Boiardo poteva ritrovarli nel romanzo "estense" di Nicola da Casola. Si tratta, in sostanza, di un caso molto comune nell'*Inamoramento*, che mostra la sua realtà di testo vischioso, dove i prestiti letterari sono raramente definitivi: Boiardo ama mescolare, oltre che riscrivere e ricomporre in modo originale, gli spezzoni selezionati dai testi di altri scrittori.

Diverso è il caso, e forse unico nella sua stupefacente complessità, della ripresa dei *Captivi* di Plauto, una delle tante commedie latine che, come anticipato, per volontà del duca Ercole e con la diretta collaborazione dello stesso conte di Scandiano, si andavano volgarizzando al fine della rappresentazione scenica. Tra il canto XI e il XIII del secondo libro, Boiardo compie un prodigioso esperimento di alchimia narrativa riadattando interamente la commedia del sarsinate nel romanzo. Accade, in sostanza, quanto era già avvenuto con la novella boccacciana di Dianora, rivisitata con l'ausilio dei dogmi più preziosi della dottrina cavalleresca; ma, tenuto conto del più alto numero di personaggi implicati, della totale estraneità dei generi ibridati e, soprattutto, del paziente lavoro necessario alla preparazione dei di-

versi fili romanzeschi onde potervi riannodare l'intricatissima trama plautina, i risultati sono assai più notevoli e sorprendenti. I personaggi "borghesi" dei *Captivi*, uno ad uno, vengono perfettamente sostituiti dai cavalieri dell'*Inamoramento de Orlando*, mentre la struttura della *fabula* resta pressoché inalterata. Boiardo, comunque, non si limita a operare, come di consueto, una meticolosa metamorfosi cavalleresca del referente latino: quando gli è possibile, opera qualche variante, sfrutta e approfondisce gli spunti plautini con l'intento, pienamente conseguito, di aumentare il tasso di amenità.

Gli esempi di questa imitazione creativa potrebbero essere numerosi, ma è sufficiente rinviare al trattamento che Boiardo riserva al personaggio di Astolfo. Il più smargiasso tra i baroni di Carlo scova nella controfigura classica, Aristofonte, ulteriori elementi per caratterizzare il suo tradizionale ruolo di "buffone". Fatto passare per un folle «ioculare anglese» da Brandimarte – *alias* Tindaro, uno dei due prigionieri della commedia, che cerca di non far scoprire a re Manodante, l'Egione plautino, di essersi spacciato per Orlando, nei panni di Filocrate, l'altro *captivus* – Astolfo è protagonista, come vuole il copione di Plauto ma con effetti comici ben più irresistibili, di una scena memorabile nella quale manifesta la sua furia rabbiosa minacciando «tutta disertar la Pagania / E cinquecento miglia intorno intorno / Menare a foco e a fiamma in un sol giorno» (II, XII, 52). E tanta è la destrezza dimostrata da Boiardo con l'inserimento dei *Captivi* nel telaio dell'*Inamoramento* che si potrebbe presumere sia questa una delle tante commedie plautine che, sino agli ultimi anni della sua vita, il conte andava riadattando per il palcoscenico ferrarese.

Bibliografia essenziale

Per la bibliografia boiardesca cfr. D. MEDICI, *La critica boiardesca dal 1800 al 1976. Bibliografia ragionata*, in "Bollettino storico reggiano", 10, 1977, num. unico, pp. 136; J. A. MOLINARO, *Matteo Maria Boiardo. A Bibliography of Works and Criticism from 1487 to 1980*, Canadian Federation for the Humanities – Fedération canadienne des études humains, Toronto 1984; M. PRALORAN, *Gli studi boiardeschi degli anni Novanta*, in "Lettere italiane", 51, 1999, pp. 449-83. Per la biografia del Boiardo cfr. lo studio di E. MONDUCCI, G. BADINI, *Matteo Maria Boiardo. La vita nei documenti del suo tempo*, Tipolitografia emiliana, Modena 1997. Sulla formazione classica del Boiardo cfr. S. CARRAI, *La formazione di Boiardo. Modelli e letture di un giovane umanista*, in "Rinascimento", 38, 1998, pp. 345-404.

Per un inquadramento storico-letterario dell'opera boiardesca cfr. i vari

saggi compresi in: *Il Boiardo e la critica contemporanea*, Atti del convegno di studi su Matteo Maria Boiardo, Scandiano-Reggio Emilia, 25-27 aprile 1969, a cura di G. Anceschi, Olschki, Firenze 1970; *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, Atti del convegno internazionale di studi, Scandiano-Modena-Reggio Emilia-Ferrara, 13-17 settembre 1994, a cura di G. Anceschi e T. Matarrese, Antenore, Padova 1998. L'*Inamoramento de Orlando* si legge nella nuova edizione critica a cura di A. TISSONI BENVENUTI e C. MONTAGNANI, con il commento di A. TISSONI BENVENUTI, Ricciardi, Milano-Napoli 1999; ma si veda anche l'edizione curata e commentata da R. Bruscagli, Einaudi, Torino 1995. Sulle stampe del poema e i suoi tempi di composizione cfr. i contributi di N. HARRIS, *Bibliografia dell'"Orlando innamorato"*, Panini, Modena 1988-91 e A. TISSONI BENVENUTI, *Sul testo dell'"Inamoramento de Orlando"*, in *Il Boiardo e il mondo estense nel Quattrocento*, cit., vol. II, pp. 923-42; e, in precedenza, i saggi dei due studiosi contenuti in *I libri di "Orlando innamorato"*, Panini, Modena 1987. Per una lettura globale dell'*Inamoramento* cfr. A. DI TOMMASO, *Structure and Ideology in Boiardo's "Orlando innamorato"*, University of North Carolina Press, Chapel Hill 1971; A. FRANCESCHETTI, *L'"Orlando innamorato" e le sue componenti tematiche e strutturali*, Olschki, Firenze 1975; R. BRUSCAGLI, *Il "romanzo" padano di Matteo Maria Boiardo*, in *Stagioni della civiltà estense*, Nistri-Lischi, Pisa 1983, pp. 33-86; D. ALEXANDRE GRAS, *L'héroïsme chevaleresque dans le "Roland Amoureux" de Boiardo*, Université de St. Etienne, St. Etienne 1988; M. PRALORAN, *"Meraviglioso artificio". Tecniche narrative e rappresentative nell'"Orlando innamorato"*, Pacini-Fazzi, Lucca 1990; F. COSSUTTA, *Gli ideali epici dell'Umanesimo e l'"Orlando innamorato"*, Bulzoni, Roma 1995; R. DONNARUMMA, *Storia dell'"Orlando innamorato". Poetiche e modelli letterari in Boiardo*, Pacini-Fazzi, Lucca 1996.

Sull'ideologia neobretone del Boiardo cfr. le pagine di R. BRUSCAGLI che introducono la già citata edizione del testo, da integrare con quelle che lo stesso studioso scrive nel profilo boiardesco contenuto in *Storia della letteratura italiana (Il Quattrocento)*, diretta da E. Malato, Salerno, Roma 1996, vol. III, pp. 635-708 (in part. pp. 678-87). Sull'interpretazione allegorica del poema cfr. J. A. CAVALLO, *Boiardo's Orlando Innamorato: An Ethics of Desire*, Cranbury (NJ) 1993. In merito all'inserimento di novelle nella trama romanzesca cfr. M. BEER, *Alcune osservazioni sulla novella nell'"Orlando innamorato"*, in *Tipografie e romanzi in Val Padana tra Quattro e Cinquecento*, a cura di R. Bruscagli e A. Quondam, Panini, Modena 1992, pp. 143-60. Sulla ripresa di autori classici, e su Stazio in particolare, cfr. lo studio di C. ZAMPESE, *Or si fa rossa or pallida la luna. La cultura classica nell'"Orlando innamorato"*, Pacini-Fazzi, Lucca 1994; specificatamente all'utilizzazione dei *Captivi* di Plauto cfr. M. VILLORESI, *Da Guarino a Boiardo. La cultura teatrale a Ferrara nel Quattrocento*, Bulzoni, Roma 1994, pp. 133-55.

9
Il romanzo cavalleresco fra l'*Inamoramento de Orlando* e il *Furioso*

9.1
L'eredità boiardesca

Non perch'io creda el mio Matheo Maria
Boiardo superar nel dir in versi,
perch'io scio che possibel non seria
a far tal carmi sì limati e tersi;
ma tanto piacque a me la sua armonia,
che per imitar lei più giorni persi
in seguitar sue vestigie e più vigille,
che poco manco sono, se non son mille.

Appartenenti alla prima giunta all'*Inamoramento de Orlando* firmata da Niccolò degli Agostini, i versi appena citati mostrano l'immediato rispetto, la timorosa riverenza, si direbbe, suscitata dal capolavoro boiardesco. In effetti, per coloro che sullo scorcio del XV secolo intesero perpetuare le fortune del genere cavalleresco, un romanzo letterariamente tanto complesso e innovativo come l'*Inamoramento de Orlando* fu un'eredità difficile da gestire benché molto ricca e stimolante. Boiardo aveva inferto un colpo mortale alle tradizionali ed elementari storie dei paladini: chi si accingeva a cantare d'Orlando, a maggior ragione chi riprendeva a cantare di Orlando innamorato, doveva preventivamente fare i conti con una qualificata riconversione del prodotto cavalleresco di matrice carolingia mettendo in gioco, al di là del personale talento, competenze letterarie di prim'ordine.

Si può ben dire che Boiardo aveva fatto del romanzo un genere potenzialmente anarchico, capace di sottrarsi o di andare oltre gli schemi del genere. Non può sorprendere, dunque, che occorrerà attendere l'Ariosto per vedere compresa e recepita compiutamente la vasta gamma di sollecitazioni letterarie proposte da Boiardo con l'*Inamoramento de Orlando*, sebbene anche gli scrittori meno colti e dotati

sentissero la necessità di dare spessore e rivitalizzare l'estenuata materia di Francia. Imitare il conte di Scandiano, però, assorbire fino in fondo le istanze della sua arte non era alla portata di avventurieri della penna o letterati occasionali, che difatti si limitarono per lo più a mediocri contraffazioni. Anzi, di fronte ai disagi dell'elaborazione non è raro un comportamento regressivo, cosicché in alcuni romanzi di cui ci occuperemo si intravedono modelli cavallereschi d'antico regime mal celati dietro l'esibizione di temi e motivi d'ispirazione boiardesca; ed è facilmente rilevabile l'insistenza di molti scrittori su pochi tratti caratterizzanti e di più agevole riproducibilità del disegno dell'*Inamoramento de Orlando*, in molti casi volgarizzati e banalizzati, laddove l'Ariosto riuscirà, invece, a raffinarli e a perfezionarli ulteriormente.

Certo è che l'immediato allignare di stereotipi sia strutturali che tematici di matrice boiardesca fu propedeutico all'apertura di una nuova e lunga stagione della conservazione narrativa. Almeno fino alla metà degli anni Venti del Cinquecento, il poema del conte di Scandiano rimase, seppure mal digerito, il testo guida per gli operatori del genere cavalleresco. E, difatti, l'*Inamoramento de Orlando* è una delle opere della nostra tradizione letteraria che maggiormente hanno stimolato la fantasia delle successive generazioni di scrittori: non solo i tentativi di imitazione, ma anche – e non poteva essere altrimenti – le numerose appendici, più o meno credibili e autorevoli, volte a portare a termine le fila del racconto lasciato incompiuto, danno la misura della vitalità pregressa e della longevità artistica del poema boiardesco.

9.2
I continuatori dell'*Inamoramento de Orlando*

Se già nell'ultimo decennio del Quattrocento, come vedremo, appare chiara l'influenza dell'*Inamoramento de Orlando*, nei primissimi anni del secolo successivo inizia la stagione, durata oltre un ventennio, delle continuazioni del capolavoro del Boiardo, da cui avrebbe preso le mosse, intorno al 1505, lo stesso Ludovico Ariosto. Prima e durante i vari allestimenti del *Furioso* avevano ripreso a narrare le vicende del romanzo dello scandianese il già menzionato Niccolò degli Agostini, Raffaele Valcieco da Verona e Pier Francesco de' Conti di Camerino. Si tratta di scrittori minori che, pronti ad esibire sin dai proemi una prona devozione alla musa boiardesca, cercano di sfruttare il successo dell'*Inamoramento de Orlando* per uscire dall'anonimato e godere quantomeno di una gloria riflessa. Alle modeste ambizioni letterarie di questi manovali – e talora mercenari – dell'ottava rima

si sommano i comprensibili appetiti degli editori più intraprendenti. Una spregiudicata speculazione non immune da tentazioni truffaldine si genera intorno al poema non ultimato: ad esempio, è palese la volontà di ingannare l'acquirente con titoli che annunciano «el fine» o «tutti li libri» dell'*Inamoramento de Orlando* senza specificare la presenza di giunte d'altro autore. Gli editori che investono sul prodotto boiardesco si trasformano nei veri committenti delle appendici; e non sorprende che lo stampatore Niccolò d'Aristotele de' Rossi, meglio conosciuto come Zoppino, venga presentato dall'Agostini e dal Valcieco come il regista di alcune di queste oculate operazioni poetiche e commerciali, condotte con profitto e tese a saziare la curiosità dei lettori orfani del seguito della bella storia boiardesca.

Niccolò degli Agostini, soldato veneziano e poeta instancabile, autore anche dei tre libri dell'*Inamoramento di messer Tristano e madonna Isotta* (1515-1520), dei due dell'*Inamoramento di messer Lancillotto e madonna Isotta* (1521) e di un libro ispirato ai *Reali di Francia* intitolato *Le orrende battaglie de' Romani*, fu certamente il più caparbio e costante tra i continuatori del testo boiardesco. Composto di undici canti, il primo dei tre libri con i quali portò a compimento l'*Inamoramento de Orlando* fu pubblicato nel 1505 e dedicato a Francesco Gonzaga, un patrono illustre e competente in materia cavalleresca non meno della consorte, Isabella d'Este. Nel 1514 uscì la seconda giunta in quindici canti, dedicata stavolta al conte d'Alviano, capitano delle milizie della Serenissima repubblica di Venezia; e, probabilmente nel 1521, l'Agostini diede alle stampe i sette canti dell'*Ultimo e fine de tutti li libri de Orlando Inamorato*, specificando in chiusura: «Non per acrescer di Parnaso il choro / composta ho a l'improvvisata questa istoria / in dieci dì, ma per il mio Zopino, / Nicolò saggio, accorto e peregrino» (VI, VII, 96).

Le appendici dello scrittore veneziano manifestano una sciatteria espressiva e una fragilità narrativa che è imputabile solo in parte ai tempi sincopati imposti dall'editore di cui ci riferiscono i versi appena citati. Se la centrifugazione pedissequa ma senza garbo dei versi del Boiardo produce un pasticcio stilistico artefatto e pesante, quasi un'involontaria caricatura, le storie pedestri narrate dall'Agostini, che subito stentiamo a seguire, sono per davvero "improvvisate" senza estro e senza cura, sostenute soltanto dalla meccanica reiterazione di situazioni topiche: una sorta di coazione a ripetere che sembra essere l'unico principio diegetico del poeta veneziano. Riprendendo gli interrotti percorsi dell'*Inamoramento de Orlando*, l'Agostini non dà mai l'impressione di rifarsi ad una precisa e premeditata rotta narrativa: ora ridonda su certe componenti del racconto, ora svilisce e contrae

gli episodi ereditati, ora li riscrive per intero previa sostituzione dei personaggi; in nessun caso, però, riesce a recuperare e riproporre, nonostante i numerosi ed evidentissimi plagi, il genuino registro boiardesco, mostrandosi un imitatore grezzo e superficiale, «indegno», come lui stesso riconosce, «a voler por man in loco dove / ha posto un che aguagliar si potea a Giove» (IV, IV, 2).

Malauguratamente il veneziano subisce più del dovuto il fascino di quei generi di maggior pregio che il conte di Scandiano aveva saputo così bene armonizzare nell'*Inamoramento de Orlando*, cosicché nelle giunte la struttura cavalleresca stenta a contenere i copiosi inserti pastorali e mitologici, le *quêtes* didascaliche a fini edificanti integrate a forza nella pratica quotidiana dei paladini. E, in effetti, se qualcosa rende riconoscibili le continuazioni dell'Agostini è lo smaccato quanto pesante ricorso al linguaggio allegorico: da ogni spezzone di racconto, in special modo da quelli in cui più che d'armi si narra d'amori, l'Agostini aspira a ricavare per il suo pubblico un messaggio moralizzato. Le ottave cavalleresche si riempiono di discettanti personificazioni – la Ragione, la Speranza, la Prudenza, la Fortuna, la Lascivia, la Morte ecc. – che magari danno vita a qualche psicomachia funzionale alla rieducazione di un personaggio che ha tralignato dalla «retta via».

Giudicando dalla passione per le questioni di grammatica latina e per i giochi di parole che manifesta nelle ottave della sua giunta, si può pensare che Raffaele Valcieco da Verona fosse un *magister* o comunque un uomo dotato di una non peregrina preparazione scolastica. Di lui, però, non sappiamo altro che aspirava a godere del pieno appoggio di Francesco Maria I Della Rovere, signore del Montefeltro e duca d'Urbino, città nella quale il Valcieco compose la sua opera, posta sotto la protezione poetica del Boiardo. Pur continuando la materia della prima giunta dell'Agostini, lo scrittore veronese giustifica i suoi slanci di ammirazione nei confronti del conte di Scandiano dimostrando un più sincero rispetto dei contenuti dell'*Inamoramento de Orlando*. Almeno all'inizio, egli esibisce un'efficace regia narrativa, concentrata disciplinatamente sulla nobile trama interrotta e disposta ad accettare umilmente tutte le imbeccate pregresse. Oltretutto, nella prima parte si coglie l'auspicio di ridare una dignità epica alla storia, quasi un riequilibrio tra istanze carolingie e suggestioni bretoni: le battaglie, insomma, riprendono a volte il sopravvento sugli amori. Lo scrittore veronese, se non lesina al lettore nuovi protagonisti, cerca di mantenere fin che può e fin che gli riesce il profilo boiardesco dei personaggi principali, Orlando in testa. Certo, anche nella giunta del Valcieco ci imbattiamo in quelle costanti riproposizioni di

topiche situazioni narrative e stilistiche che presto producono sazietà. A lungo andare quella trascuratezza nell'espressione e nell'esposizione che abbiamo denunciato nei testi dell'Agostini la ritroviamo nell'opera del veronese: con il passare dei canti le vicende si trivializzano, le ottave replicano gli stessi motivi e la versificazione s'ingolfa e s'appiattisce.

Con ogni probabilità il Valcieco, che pensava alla stesura di un altro libro in cui avrebbe narrato le imprese di Rugino, figlio di Ruggiero, subiva il pungolo, al pari dell'Agostini, dei rapaci editori desiderosi di assecondare velocemente le richieste del mercato. Non per nulla questa nuova giunta in diciotto canti pubblicata a Venezia nel 1514 col titolo *El Quinto e fine de tutti li libri de lo Inamoramento de Orlando* si accoda senza imbarazzi, come anticipato, al *Quarto libro* dell'Agostini, sebbene i nomi di entrambi i continuatori, come accortezza commerciale richiedeva, non vengano menzionati prima delle edizioni "globali" del 1521. In sostanza, il virtuale ispiratore anche del testo del Valcieco, nonché il promotore di un suo inserimento all'interno di un ben meditato e organizzato progetto editoriale, sarà da ritenersi lo Zoppino. Basterà, a provarlo, l'ottava in cui il poeta veronese, rivolgendosi al Boiardo, spiega: «E con la grazie de Iesù divino, / per divulgar tua gloria sì sublima, / posta l'ho in man a Nicolò Zopino, / a ciò che la trasporta in ogni clima, / e aciò se alza el tuo nome pelegrino / e vada appresso Iove in alta cima, / e là per te si canta sta idioma, / non che Milan, Venecia, Napol, Roma» (V, XV, 93). E vien da pensare che le buone intenzioni e fors'anche le aspirazioni di questo oscuro dilettante con un minimo di corredo letterario abbiano dovuto presto inchinarsi al cospetto delle ben più concrete esigenze della produzione cavalleresca di consumo.

Forse poteva vantare una maggiore libertà di azione poetica Pierfrancesco de' Conti da Camerino, autore, oltre che di testi in ottava e terza rima di una qualche fama, dei sedici canti del *Sexto Libro dello Inamoramento de Orlando intitulato Rugino*. Pierfrancesco, come si legge nel proemio dell'edizione del 1525, offre i suoi «inculti e rugginosi versi» al duca Giovan Maria da Varano. Con i signori di Camerino, verso i quali manifesta grande devozione, il marchigiano aveva legami di parentela; ma oltre a questo, ben poco altro sappiamo di lui. La giunta al poema boiardesco, che ebbe un discreto successo e circolò anche autonomamente, fu pubblicata per la prima volta intorno al 1516, come al solito anonima (solo qualche anno più tardi i frontespizi svelano il nome di questo ennesimo continuatore dell'*Inamoramento de Orlando*). In chiusura di romanzo, Pierfrancesco prometteva una nuova puntata intitolata a Rugino, nella quale veniva

narrata la morte di Gano, reo di aver ucciso a tradimento Ruggiero. Di questo romanzo, però, non è rimasta traccia.

La continuazione di Pierfrancesco non è priva di un certo brio, ed è spesso allietata da curiose divagazioni e parentesi novellistiche di ampio respiro, come nel quinto canto, interamente occupato dalla storia di un frate innamorato raccontata da un buffone durante un banchetto di corte. Non mancano gli omaggi retrospettivi all'*Inamoramento de Orlando*: nel quarto canto, ad esempio, troviamo vari episodi del poema dello scandianese istoriati nelle logge del palazzo di Leopardo. L'autore crea numerosi nuovi personaggi, specie gagliardi imberbi e fanciulle in fiore, e li immerge in un'atmosfera cortese di pretta scuola boiardesca. Più che di battaglie in campo aperto a difesa della fede cristiana, Pierfrancesco narra di giostre e tornei combattuti da azzimati cavalieri per amore di dama. Il protagonista, Rugino, domina ogni competizione cavalleresca sia in Oriente che in Occidente e scatena la prurigine di tre personaggi femminili: la maga Argentina, la principessa Elidona e persino la dea Diana. Certo, non ci vengono risparmiate le canoniche riflessioni sulla passione, le invocazioni a Cupido, i colpi di fulmine e i tradimenti, la descrizione di luoghi ameni e le schermaglie erotiche, ma nel complesso la giunta del romanziere di Camerino appare ben più godibile delle precedenti. Peraltro, risulta essere anche l'ultima di nostra diretta conoscenza, dato che di un *Septimo de Orlando* citato nell'inventario del 1537 dello stampatore Nicolò da Gorgonzola non ci è pervenuta copia.

9.3
Altri romanzi e romanzieri tra Boiardo e Ariosto

Tra l'ultima decade del Quattrocento e gli anni che precedono l'uscita del primo *Furioso* (1516) vengono composti e pubblicati, oltre a quelli di cui si è già fatto menzione e alle sempre ben accolte vecchie partiture, numerosi nuovi romanzi, alcuni dei quali non privi di interesse storico-letterario, testimonianze significative di una fase di transizione cavalleresca che ci consentono di valutare meglio le iniziative diegetiche intraprese dall'Ariosto.

È questo un arco cronologico che a lungo si è voluto far coincidere, senza sufficienti ragioni, tanto letterarie quanto documentarie, e soprattutto ignorando le straordinarie fortune editoriali del genere, con la stagione cavalleresca più sterile e regressiva. Nel periodo in questione mancano, è vero, opere di rilievo e impera quel boiardismo di maniera un po' triviale di cui si è cercato di dare conto analizzando le giunte all'*Inamoramento de Orlando* e sul quale ci soffermeremo

ancora parlando di altri testi di quest'epoca. La salute del romanzo cavalleresco è, però, tutto sommato buona; e se di crisi si può parlare in questi anni, non può che essere, stante l'enorme offerta testuale, una crisi di sazietà, tanto che, a ben vedere, la vera sfida dell'Ariosto, almeno al momento della prima stesura del *Furioso*, non sarà quella volta a nobilitare le popolari storie di cavalleria – che di esser nobilitate in terra padana, e a Ferrara in particolare, non avevano certo bisogno – quanto quella di proporre un'opera in grado di farsi largo e di eccellere in un settore del sistema letterario così affollato e, allo stesso tempo, capace di riproporre autorevolmente il marchio estense sul genere. C'è, semmai, dopo il profondo rinnovamento del codice cavalleresco operato dal Boiardo e prima del riassetto formale e linguistico intimato dall'Ariosto, il pericolo subdolo di una totale deflagrazione del romanzo che, posto in mani letterariamente poco sicure se non improvvide, diviene contenitore adatto ad ogni tipo di sperimentazione e, sempre più ibridato da intromissioni esterne, mette a repentaglio la sua più intima morfologia. D'altra parte, sono questi, per così dire, i rischi della modernità e i costi dovuti alla indubbia difficoltà di controllare e dosare quella contaminazione con altri generi letterari di cui si è più volte discorso, peraltro propedeutica alla scrittura di opere difficilmente etichettabili, come il *Viridario* dell'Achillini, dove le nuove tecniche narrative usate dal Boiardo nell'*Inamoramento de Orlando* soccorrono trame intrise di cultura umanistica ed erudizione mitologica.

Se ancora alcuni romanzieri, tra l'ultimo decennio del Quattrocento e il primo del Cinquecento, ricorrono alle desuete ricette canterine – è il caso, ad esempio, dei già ricordati *Passamonte* e *Fortunato* di Giovanni Andrea Narcisso, pubblicati a Venezia rispettivamente nel 1506 e nel 1508 – altri, come il frate cremonese Evangelista Fossa, noto anche per i suoi volgarizzamenti di Seneca e Virgilio, sono pronti a provarsi con le più moderne e complicate procedure romanzesche messe a disposizione dal Boiardo. In effetti, pur prendendo spunto da due antichi canovacci – i cantari della *Ponzela Gaia* e di *Astore e Morgana* – il Fossa sul piano narrativo cerca di far circolare nel suo *Innamoramento di Galvano* l'aria nuova dell'*Inamoramento de Orlando*, usufruendo del *Morgante*, invece, come di una stuzzicante riserva stilistica e linguistica. Pubblicato per la prima volta a Milano, probabilmente nel 1494, e ristampato nel 1508 a Venezia, l'*Innamoramento di Galvano* è uno dei rari romanzi di matrice arturiana del tardo Quattrocento. Il testo, incentrato sulle avventure del bel Galvano, cavaliere perseguitato dalla fortuna, e quelle parallele del traviato Estorre, fantoccio nelle mani di Morgana, presenta alcune delle pecu-

liarità che abbiamo già notato negli altri romanzi postboiardeschi, a conferma dell'esistenza di una nuova riserva di luoghi comuni stilistici, tematici e strutturali. È soprattutto evidente la compiacenza con la quale vengono descritte scenette allegoriche o disegnati percorsi moralizzati che, dopo i soliti eccessi di libidine in cui incorrono dame e cavalieri, hanno una funzione pedagogica e riparatrice. Ancor di più, però, colpisce il morboso interesse che il Fossa manifesta per il mondo della magia. L'autore per l'intero romanzo sfoggia un'imbarazzante cultura negromantica, temperata a stento da affrettate puntualizzazioni finali – «Se di negromancia intendi e vedi / cossa che paia contra il dir di Christo, / voglio che squadri el mio cantare e cridi / che facio tal parole e falso e tristo» (XIII, 30) – e con la morale tirata a seguito della sfida tra Estorre, le cui armi sono «fatte per mane del demonio», e Galasso, cavaliere di Dio: «Volsi Cristo monstrare a voi miracoli, / chè più vale la croce de i pintacoli». Il poeta di Cremona, comunque, si dimostra un buon regista, capace nell'intreccio dei piani narrativi e abile nella creazione di spazi comici all'interno del racconto, regalandoci qualche *gags* e almeno un personaggio memorabile, quel Brigascamparte, spassosa figura di *villain* forzuto e briccone, che ricorda un po' il Brunello boiardesco, un po' il Margutte del Pulci. In chiusura del tredicesimo ed ultimo canto il Fossa, rivolgendosi a Lorenzo Loredano, gentiluomo di Venezia a «istantia e petitione» del quale già aveva composto l'*Innamoramento di Galvano*, promette un secondo libro in cui narrerà la guerra di Artù contro Morgana. Di questa continuazione, però, non si hanno notizie.

Il Fossa, come si è detto, è cremonese; opera dunque in un ambiente culturale e letterario un po' defilato rispetto ai tradizionali centri di produzione cavalleresca. Ciò, però, tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento, non può più considerarsi un'eccezione: il romanzo, grazie anche alla possibilità di diffusione celere e capillare offerta dalla stampa, è genere letterario ormai praticato da autori appartenenti alle più diverse realtà italiane, non più esclusivamente ad appannaggio di scrittori padano-veneti o toscani. Si è già incontrato tra i continuatori dell'*Inamoramento de Orlando* un marchigiano, Pierfrancesco de' Conti di Camerino, ma in quel torno d'anni operano nell'ambito della *côte* cavalleresca anche gli umbri Piero Durante da Gualdo Tadino, autore dei ventiquattro canti della *Leandra*, pubblicata nel 1508, opera meritevole di essere citata, se non altro, per l'impiego della sesta rima al posto della canonica ottava, e Cassio da Narni, residente a Ferrara e vicino di casa dell'Ariosto, che con la sua *Morte del Danese*, iniziata a scrivere prima del 1516, ma data alle

stampe nel 1521 in coincidenza con la seconda edizione del *Furioso*, documenta in tempo reale l'immediata capacità di penetrazione e suggestione del capolavoro ariostesco, nonché la sua non meno immediata degradazione. Pochi anni dopo un altro marchigiano, Giovan Battista Dragoncino da Fano, e un altro umbro, Francesco Tromba da Gualdo di Nocera, si proporranno come dei veri e propri professionisti della riconversione e della manipolazione cavalleresca firmando il primo la *Marfisa bizzarra* (1531), il secondo *La Dragha de Orlando* (1525) e il *Rinaldo furioso* (1526). Infine, umbro è anche quel Francesco Lutio da Trevi che nel 1511 pubblicherà a Perugia il *Gisberto da Moscona* "rivisto e corretto".

9.4
Il *Mambriano* di Francesco Cieco da Ferrara

Dunque, c'era chi, come l'Agostini, il Valcieco o Pierfrancesco de' Conti, cercava di seguire e sfruttare la luminosa scia dell'*Inamoramento de Orlando*, e chi, preso atto delle innovazioni imposte al genere dal conte di Scandiano, tentava di carpirne i segreti senza negarsi l'ambizione di offrire il proprio originale contributo alla storia della letteratura cavalleresca. Se il Fossa mostra qualche qualità narrativa non trascurabile, prima dell'entrata in scena dell'Ariosto, lo scrittore più interessante di ambito romanzesco è senz'altro Francesco Cieco da Ferrara, autore del *Mambriano*. Questo vasto poema, suddiviso in ben quarantacinque canti, fu pubblicato postumo nel 1509 a Ferrara e subito andò incontro ad un grande successo presso il pubblico – si contano ben dieci edizioni del *Mambriano* nell'arco di poco meno di un ventennio, ovvero tra la data della *princeps* e il 1527 – suscitando anche il plauso convinto degli stessi addetti ai lavori: lusinghieri giudizi sul poema, difatti, furono espressi tra gli altri da Francesco Tromba, Teofilo Folengo, Francesco Patrizi.

Anche sulla vita di Francesco le notizie sono poche, ambigue e frammentarie. Sappiamo che si guadagnò da vivere spostandosi da un centro all'altro allietando col suo talento di improvvisatore le feste, i banchetti, le villeggiature della società padana più elevata. Fu certamente nelle grazie di Isabella d'Este Gonzaga, al solito prodiga di protezione nei riguardi dei romanzieri, e negli anni a cavallo dei secoli XV e XVI gravitò tra la nativa Ferrara e Mantova, operando anche in altre piccole corti poste sotto l'egida dei Gonzaga come Sabbioneta, Gazzuolo, Viadana, Bozzolo. Proprio da Bozzolo, come documentato da una lettera di Gianfrancesco Gonzaga del novembre 1492, il Cieco

fu inviato a Mantova per dilettare Isabella col suo canto: «Mando a la S. V. Francisco orbo acciò che ancora lei ne possa pigliare qualche piacere nel suo cantare che ogni dì megliora, e prego quella quando gli parrà non gli sia dispiacere di rimandarlo, perché qua ho poco altro piacere se non di udirlo». Quel «piacere» doveva rientrare tra le abitudini consolidate dalla marchesa, almeno in quel periodo. Da una lettera dell'anno precedente, di mano di Antonia del Balzo, consorte di Gianfrancesco, emerge che il Cieco si recava a Mantova anche per lunghi soggiorni, sempre ospite gradito della figlia di Ercole d'Este: «Ill.ma Madama mia. Ho visto quanto la S. V. me scrive per una sua de dì 20 di questo circha el facto de Franc.o cecho a la quale respondendo dico che non solamente sono contenta che esso Fran.o resti lì tutto quello tempo che a quella piace, ma quando colui non basti possendo fare io cosa che grato sia a V. Ex.tia venirò anchora io di bonissima voglia».

Non sorprende, quindi, che proprio al marchese di Mantova, Francesco Gonzaga, sia dedicato il *Mambriano*. Il Cieco scrive per «satisfar» il «desire» del «divo sole» gonzaghesco, che ci viene presentato come un committente attivo, che esorta e comanda il suo protetto a scrivere (I, 2-3):

> E quel più volte in ciò m'ha pôrto ardire,
> dicendo: Cieco, l'uomo oprar si vole
> mentre che in questa vita si ritrova
> per lasciar dopo sé memoria nova.
>
> Sì che costretto, anzi necessitato
> mi veggo da cotal suasione,
> poi, per non esser detto servo ingrato,
> il debito mi stringe e la ragione
> a far quel tanto che mi è comandato
> da chi ha sopra di me iurisdizione.

Il signore di Mantova segue passo passo la composizione del romanzo, esige un'applicazione costante – «E ognor detto mi vien che cantar debbia / d'arme e d'amor cose vaghe e benigne» (XXXII, 1) – e talora accusa il Cieco di «negligenza» allorquando la stesura dell'opera procede a rilento: «[...] io sto colla mente confusa / ed il segno ch'io faccio non riesce: / oltre di questo il signor mio m'accusa / di negligenza, il che molto m'incresce, / anzi mi preme il cor d'una tal doglia, / che languir mi convien voglia o non voglia» (XLIII, 1).

Queste informazioni tratte dalle ottave del *Mambriano* non andranno enfatizzate ma neppure trascurate. Varrà la pena ricordare

che più o meno negli stessi anni in cui il Cieco compone il suo romanzo, l'Agostini dedica la prima giunta dell'*Inamoramento de Orlando* allo stesso Francesco Gonzaga, affermando che proprio il marchese lo «sforza a seguitare / l'opra» (IV, I, 6) del Boiardo. Forse è improprio postulare l'esistenza di un progetto mantovano di promozione dell'attività romanzesca per venire incontro alle esigenze di svago e ai gusti di lettura di Francesco e Isabella; tuttavia, che la cultura cavalleresca fosse di casa a Mantova è un fatto assodato – e la fornitissima biblioteca sta lì a testimoniarlo – così come è ben noto quanto i Gonzaga, al pari degli Este, amassero mescolare la propria storia familiare con quella degli eroi romanzeschi: basterà ricordare che nella prima metà del Quattrocento i signori di Mantova avevano incaricato Pisanello di affrescare una sala del loro palazzo con le avventure di Bohors, protagonista dell'inchiesta del Graal, per collegarle al culto mantovano del Sangue di Cristo e creare così un rapporto di discendenza tra il personaggio arturiano e la stirpe che governava la città sul Mincio. Anche in seguito, poi, personaggi della famiglia saranno eletti "sponsor" ufficiali di testi cavallereschi, quando non direttamente implicati nelle trame romanzesche: si pensi all'*Orlandino* (1526) del Folengo o alla *Marfisa* (1532) dell'Aretino, opere entrambe nate sotto tutela gonzaghesca, ma soprattutto al *Belisardo* del poeta soldato Marco Guazzo. Pubblicato nel 1525 ma iniziato a scrivere nel primo decennio del secolo, nel *Belisardo* viene azzardata, con esiti deludenti se non imbarazzanti, una ricostruzione della genealogia gonzaghesca: il Guazzo, con scarso tatto, elegge capostipite della famiglia mantovana il personaggio eponimo del romanzo, erculeo fratellastro di Orlando, nato da una relazione extraconiugale di Milone.

Tornando al *Mambriano*, si dirà che nel poema si distinguono nettamente due parti: la prima – canti I-XXVI – dedicata alle avventure del cavaliere saraceno, al re di Bitinia che dà il titolo al romanzo, e a quelle del suo antagonista Rinaldo; la seconda – canti XXVII-XLV – nella quale, uscito completamente di scena Mambriano, si intrecciano episodi di corto respiro, vicende di guerra e d'amore ridondanti e mal connesse. Il Cieco dovette iniziare la stesura del *Mambriano* intorno al 1490, portandola avanti fino al primo lustro del Cinquecento. Nel testo, specie nei prologhi, vi sono alcuni precisi riferimenti ad avvenimenti storici contemporanei e, soprattutto, pullulano le *lamentationes* alla maniera del Boiardo per le scorribande straniere subite dalla «nostra Ausonia mal difesa» (XXXVI, 2). Gli accenti del Cieco nel riecheggiare le devastanti campagne francesi nell'ultimo scorcio del secolo XV sono spesso drammaticamente sinceri (XXXII, 1):

> Tanto n'offende la gallica nebbia
> ch'è scesa giù dall'Alpi aspre e maligne,
> che il Tanaro, il Tesin, l'Adda e la Trebbia
> mostrano l'acque lor tutte sanguigne.
> E ognor detto mi vien che cantar debbia
> d'arme e d'amor cose vaghe e benigne,
> ma la stagione è sì contraria al canto,
> che ogni mio verso si risolve in pianto.

Si vede bene che il poeta scrive negli anni della piena affermazione dell'*Inamoramento de Orlando:* la lezione del Boiardo si può dire presente in ogni episodio, in ogni ottava del *Mambriano*. Eppure il Cieco non è mai del tutto prono all'arte del suo autorevole predecessore e neppure è disposto a condividerne ogni imperativo. Anzi, si nota in Francesco una certa volontà di competizione unita al desiderio di discutere e magari sconfessare alcuni dei puntelli ideologici che lo scandianese pone alla base del suo poema. Palese, ad esempio, la tenace opposizione a certi fortunati dogmi boiardeschi sull'amore. Se per l'autore dell'*Inamoramento de Orlando* «amore è quel che dà la gloria / e fa l'omo degno et onorato» (II, XVIII, 3), ecco, viceversa, qual è il punto di vista del Cieco: «E non sperate che amor vi apparecchi / gloria, benché vi mostri aperto il templo, / perché da lui altro non si raccoglie / che frutti acerbi e venenose foglie» (XV, 2). Quasi mai l'amore viene percepito come una passione liberatoria e necessaria al perfezionamento del cavaliere: nel *Mambriano* l'innamoramento non è più uno stato di gioiosa esaltazione che induce i personaggi a fornire le migliori prove di se stessi, ma una folle condizione dello spirito da bollare con disprezzo, un pericoloso appetito che offusca la ragione e rende l'uomo simile alla bestia. Il narratore è sempre pronto alla rampogna: «Tristo è adunque colui che si governa / senza ragion seguendo l'appetito, / ché presso il danno acquista fama eterna / e in vita e in morte si trova schernito» (XXXVI, 98). Da cima a fondo il romanzo è cosparso di questi moniti, spesso espressi in forma proverbiale, a non lasciarsi dominare dal desiderio; di canto in canto si susseguono le condanne contro la fornicazione e gli inviti alla moderazione, persino all'astinenza: «Ché l'astinenza è una virtù che vale / singolarmente a far l'uomo immortale» (XLV, 116). In sostanza, il Cieco appare animato da un intento etico contrassegnato da accenti bigotti del tutto estranei alla mentalità del Boiardo, anche se ciò non gli vieta di ammettere in più occasioni l'invincibilità di Amore e, conseguentemente, abbandonarsi alla descrizione accurata di infuocati amplessi e relativi dettagli anatomici o alla narrazione di li-

cenziose novellette, come la prima (cfr. canto II) delle sette che troviamo nel romanzo, intitolata *Perché si dice: è fatto il becco all'oca.*

In sintonia con il piano di moralizzazione e le sottintese velleità antagonistiche sarà da intendersi anche la riproposizione di un tracciato narrativo impostato per buona parte sui modelli preboiardeschi, così come andrà letto in funzione del recupero di una dimensione esemplare e impegnata del romanzo il puntiglio con il quale il Cieco restituisce ai personaggi principali della compagnia cavalleresca il loro ruolo tradizionale. Se Rinaldo riassume i connotati della simpatica canaglia e del donnaiolo impenitente, se Astolfo accentua e mette in mostra ancor di più i lati buffoneschi del suo carattere, Orlando torna ad essere nel *Mambriano* il cavaliere immacolato e frigido, saccente difensore dell'ortodossia cristiana sempre pronto a distribuire consigli da bacchettone o ad impegnarsi in interminabili predicozzi sul «Sommo Bene» (cfr. canto XX). E forse, proprio i continui battibecchi tra questo Orlando *moralisé* e i cugini disinibiti e goderecci sono quanto di meglio, sul piano del puro intrattenimento comico, può offrirci l'arte del Cieco.

Nonostante i ritocchi formali e i restauri ideologici non di rado pesanti, come si diceva, nel *Mambriano* l'impronta boiardesca rimane evidente, la nuova maniera di poetare intorno ai paladini presente e viva in ogni fibra del romanzo. Sul piano strutturale il Cieco è capace di appropriarsi delle proposte più interessanti, dai proemi metanarrativi all'inserimento di lunghe e godibili pause novellistiche (la drammatica storia narrata da Orio ad Orlando, ad esempio, occupa ben centosettanta ottave: cfr. XXXIX, 29-XL, 98); e la stessa cosa può dirsi relativamente ai contenuti: si passa dalla ripresa di spezzoni testuali alla clonazione di intere tipologie di personaggi, come quelli femminili, geneticamente tutti boiardeschi. Ciò che, tuttavia, stupisce e ci dà la misura dell'importanza dell'*Inamoramento de Orlando* è l'ormai acquisita libertà di assemblaggio intertestuale, ben oltre i limiti del genere cavalleresco. Anche il Cieco, come Boiardo, investe in più modi le sue doti di narratore attingendo da un patrimonio poetico non meno ricco che vario; e la lettura del *Mambriano* ci consente di apprezzare la solida cultura letteraria di un autore che, oltre a sciorinare citazioni dantesche e petrarchesche ad ogni piè sospinto, dimostra in più occasioni una notevole confidenza con i testi classici. Certo, il Cieco non ha né il talento né la destrezza del Boiardo nel fondere e trasformare perfettamente le fonti nel suo crogiolo cavalleresco; tuttavia, bisogna dare atto alla sua indipendenza creativa anche quando i modelli sono ben noti: basterà andarsi a leggere le ottave 68-76 dell'XI canto nelle quali viene descritto il Tempio di Marte e verificare

come il Cieco riesca a mantenersi equidistante sia dai versi della *Tebaide* di Stazio che da quelli della *Teseida* del Boccaccio; oppure si potrà apprezzare la naturalezza con la quale il poeta di Ferrara nel terzo canto riadatta la favola dell'allodola narrata da Aulo Gellio nelle *Noctes Atticae*.

In conclusione, il Cieco, pur con i suoi limiti, ci appare come l'interprete più perspicace e consapevolmente critico delle riforme narrative del Boiardo. Se da una parte nel *Mambriano* la memoria dell'*Inamoramento de Orlando* è lampante, dall'altra, invece, occorre registrare la diversa disposizione ideologica del Cieco nei confronti della materia cavalleresca: all'allegria compositiva del Boiardo, alla creazione della «bella istoria» contrassegnata dal diuturno rinnovellarsi delle «battaglie amorose», l'autore del *Mambriano* oppone una narrazione cadenzata su una precettistica moraleggiante, insistendo su un atteggiamento intransigente, talora apertamente polemico o cupamente censorio, che si manifesta, come si è visto, nella presa di posizione poco conciliante nei riguardi del tema dell'amore, pur sempre usato, boiardescamente, come indispensabile propellente narrativo. Il Cieco, con un'indipendenza di giudizio che gli andrà riconosciuta, ora accoglie, ora respinge le proposte e le correzioni dettate dall'*Inamoramento de Orlando* al genere cavalleresco; di conseguenza, il *Mambriano*, frutto di questa serrata dialettica, resta inspiegabile senza il referente boiardesco e, più in generale, senza il mondo letterario e sociale che in quel capolavoro si riflette. E si dovrà dunque interpretarlo, questo romanzo ancora poco conosciuto e apprezzato, come un peculiare prodotto padano, confezionato per solleticare l'interesse di quel pubblico privilegiato di dame e cavalieri che aveva apprezzato l'*Inamoramento de Orlando* e si apprestava a delibare il *Furioso*. Un testo, insomma, che conferma quella omogeneità di gusto, quella solidarietà e quella sinergia culturale fra la corte estense e quella gonzaghesca che il matrimonio di due appassionati lettori di romanzi cavallereschi, Francesco e Isabella, aveva ulteriormente rafforzato.

Bibliografia essenziale

Sulla produzione cavalleresca di area padana cronologicamente situata tra l'*Inamoramento de Orlando* e il *Furioso* cfr. R. ALHAIQUE PETTINELLI, *L'immaginario cavalleresco nel Rinascimento ferrarese*, Bonacci, Roma 1983; M. BEER, *Romanzi di cavalleria. Il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1987; M. VILLORESI, *Niccolò degli Agostini, Evangelista Fossa, Cieco da Ferrara. Il romanzo cavalleresco fra innovazione e conservazio-

ne, in "Schede umanistiche", 3, 1996, pp. 5-54; A. CASADEI, *La fine degli incanti. Vicende del poema epico-cavalleresco nel Rinascimento*, Franco Angeli, Milano 1997.

Né la continuazione dell'*Inamoramento de Orlando* dell'Agostini, né quelle del Valcieco e del Conti sono state riedite modernamente; anche gli altri romanzi menzionati in questo capitolo, tranne il *Mambriano*, sono leggibili solo nelle antiche edizioni.

Specificatamente su Niccolò degli Agostini ed Evangelista Fossa cfr. E. BARUZZO, *Niccolò degli Agostini continuatore del Boiardo*, Nistri-Lischi, Pisa 1983; M. LIPPI, *Evangelista Fossa. Note biografiche e problemi attributivi*, in "Lettere italiane", 34, 1982, pp. 55-73. Sul Cieco e il suo romanzo – che si legge nella vecchia e scorretta edizione a cura di F. Rua, UTET, Torino 1926 – oltre al lavoro di F. PENZENSTADLER, *Der "Mambriano" von Francesco Cieco da Ferrara*, Narr, Tübingen 1987, cfr. soprattutto gli studi di J. E. EVERSON, *Sulla composizione e la datazione del "Mambriano"*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 160, 1983; EAD., *The Identity of Francesco Cieco da Ferrara*, in "Biblioteque d'Humanisme et Renaissance", 45, 1983, pp. 487-502; EAD., *Syntax and Style in "Il Mambriano" di Francesco Cieco da Ferrara*, in AA.VV., *The Languages of Literature in Renaissance Italy*, ed. by P. Hainsworth, V. Lucchesi, C. Roaf, D. Robey and J. R. Woodhouse, Clarendon Press, Oxford 1988; EAD., *Bibliografia del "Mambriano" di Francesco Cieco da Ferrara*, Dell'Orso, Alessandria 1995.

10

L'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto

10.1
Vita e produzione letteraria di Ludovico Ariosto

Il 22 aprile 1516 viene pubblicato a Ferrara per i tipi di Giovanni Mazzoco da Bondeno il *Furioso* di Ludovico Ariosto. Il romanzo, insuperabile *best-seller* del Rinascimento, suscita immediatamente, anche fuori dall'area padana, grandi entusiasmi e ammirazione tra lettori di elevato rango letterario. Basterà ricordare la lettera del Machiavelli a Lodovico Alamanni del dicembre 1517: «Io ho letto a questi dí *Orlando furioso* dello Ariosto, et veramente il poema è bello tutto, et in molti luoghi è mirabile». Non era facile farsi largo tra i titoli di un genere tanto popolare e diffuso come il romanzo cavalleresco, né tantomeno distinguersi tra la selva delle "giunte" all'*Inamoramento de Orlando* che, come sappiamo, sin dai primi anni del Cinquecento stavano invadendo il mercato editoriale. Il *Furioso* incontrò subito il consenso del vasto pubblico raggiungendo picchi di vendita fino a quel momento impensabili e nel giro di un decennio divenne l'*exemplum* narrativo principe per i romanzieri, affiancando prima e sostituendo poi il modello boiardesco. Tuttavia, anche il capolavoro dell'Ariosto ebbe bisogno di un po' di tempo per imporsi come un'assoluta novità, per essere percepito fino in fondo come un'opera diversa e originale, dentro, sì, il gioco immutabile delle avventure e degli amori dei paladini di Francia, ma con il profilo ben marcato del libro rivoluzionario, capace di cambiare gli orizzonti dottrinali e i criteri estetici del sistema letterario italiano.

In altri termini, sebbene il *Furioso* abbia ricevuto un'accoglienza straordinaria e abbia goduto, sin dal suo primo apparire, di autorevoli attenzioni, solo dopo l'edizione del 1532 – che, come vedremo, oltre ad apportare sostanziose correzioni e integrazioni testuali, restaura profondamente l'assetto linguistico togliendo via gli ultimi residui di una cultura "municipale" – divenne oggetto dell'ossequioso rispetto

riservato ad un classico: da allora in poi, difatti, prese avvio un processo di canonizzazione governato nel corso dei decenni successivi da esegeti più o meno autorevoli – quali, per citarne alcuni, Ludovico Dolce, Giambattista Giraldi Cinzio, Girolamo Ruscelli – che consentì l'inserimento del *Furioso* nel nostrano santuario poetico.

Se paragonata all'opera letteraria, in grado di far luce sulle componenti umane e culturali di un'intera epoca, la biografia dell'Ariosto ci appare priva di grandi attrattive, a scartamento ridotto. Molte delle notizie sulla vita e sulla personalità del ferrarese le ricaviamo dalle *Satire* – che sono state definite in modo appropriato un "diario in pubblico", ricco di dettagli intimi circa la quotidianità del poeta, di riflessioni morali talora sfumate in deliziosi apologhi, di commenti salaci sulla società del tempo – composte nel periodo successivo alla pubblicazione della prima edizione del romanzo e dunque negli anni della piena maturità letteraria. Emerge dalle *Satire* il profilo di un uomo pronto a scelte professionali decise e responsabili – ad esempio, nella I satira si spiegano le ragioni del rifiuto di seguire Ippolito d'Este, alle cui dipendenze aveva vissuto per quasi due decenni, allorquando questi nel 1517 fu nominato vescovo di Agria, in Ungheria; nella IV satira, invece, si narrano le difficoltà inerenti l'incarico di commissario della Garfagnana, che pure Ariosto ricoprirà con grande destrezza – ma geloso della propria indipendenza e sempre attratto dagli agi di una vita più tranquilla entro le amate mura ferraresi, propedeutica all'esercizio poetico. A riguardo, risulta emblematica la VII ed ultima satira, che, incentrata sul rifiuto di trasferirsi a Roma in qualità di ambasciatore del duca di Ferrara, si chiude con una sorta di elogio della "sedentarietà" e con una esplicita richiesta al suo «signor», da cui sempre è dipesa, economicamente, la sua esistenza: «Ma se 'l signor vuol farmi grazia a pieno / a se' mi chiami, e mai più non mi mandi / più là d'Argenta, o più qua del Bondeno».

Ludovico, figlio di una nobildonna reggiana, Daria Malaguzzi, e di un importante funzionario degli Este, il ferrarese Niccolò Ariosto, nasce l'8 settembre 1474 a Reggio Emilia. Intorno ai quindici anni il padre lo avvia agli studi giuridici, ma il giovane preferisce frequentare gli ambienti letterari della corte ferrarese e seguire le lezioni dell'umanista Gregorio Elladio da Spoleto o quelle del filosofo Sebastiano dall'Aquila. Ludovico presto inizia a comporre poesie comico-realistiche in volgare e carmi in latino, lasciando intuire le qualità poi compiutamente espresse nelle *Rime*. Soprattutto, però, ama dedicarsi, sia come attore che come scrittore, all'attività teatrale, che, come sappiamo, nella Ferrara di Ercole I era assai fervida e aveva a suo tempo impegnato lo stesso Boiardo. La corposa produzione drammaturgica

dell'Ariosto dimostra come questa passione resti forte per tutto il corso della vita. Nei primi anni novanta, non ancora ventenne, compone la *Tragedia di Tisbe*, non pervenuta, mentre nel 1508 scrive la sua prima commedia in prosa, la *Cassaria*, che inaugura la stagione del teatro classicheggiante del Rinascimento. Seguiranno poi altre commedie, sia in versi che in prosa: i *Suppositi*, rappresentati a Ferrara nel 1509, il perduto volgarizzamento del *Formione* di Terenzio, il *Negromante*, iniziato a stendere sempre nel 1509 e rappresentato nel 1528 a Ferrara insieme alla *Lena*.

Il destino professionale del poeta è legato strettamente ai signori di Ferrara: nel 1498 Ludovico entra al servizio del duca Ercole I; pochi anni più tardi, nel 1503, viene assunto, grazie ai buoni uffici di suo cugino Pandolfo Ariosto, dall'esigente cardinale Ippolito d'Este. Al porporato l'Ariosto dedicherà il *Furioso*, che, ricco di omaggi nei confronti della famiglia regnante (cfr. soprattutto canti III, XIII, XXXIII), eredita e consolida l'impianto encomiastico costruito da Boiardo nell'*Inamoramento de Orlando*. Alla celebrazione romanzesca del casato estense, però, l'Ariosto si era già dedicato con l'abortito progetto dell'*Obbizzeide* – ne restano soltanto 211 versi – iniziato a scrivere agli albori del nuovo secolo. In terza rima, incentrato sulle imprese, in parte favolose, di Obbizzo d'Este, antenato dei signori di Ferrara, più che avvicinarsi ad alcuni poemi elaborati da umanisti padani del secondo Quattrocento – si pensi alla già menzionata *Borsiade* di Tito Vespasiano Strozzi o alla *Sforziade* di Francesco Filelfo – questo testo sembra già tentare le strade del romanzo d'armi e amori di ispirazione boiardesca. Anticipa, in sostanza, il più maturo impegno del *Furioso*.

Dopo la morte del padre l'Ariosto è costretto a sobbarcarsi le cure della numerosa famiglia. La sua situazione patrimoniale tutt'altro che brillante lo costringe ad accettare l'incarico di capitano della rocca di Canossa e rende quasi obbligata la scelta di prendere, nel 1503, gli ordini minori, che garantivano il godimento dei benefici ecclesiastici. Nel contempo Ludovico riveste con puntiglio il ruolo di uomo di fiducia del cardinale Ippolito e per suo conto svolge complicate missioni diplomatiche. Non è una vita facile e il poeta, mentre il *Furioso* prende corpo, cerca di garantirsi una sistemazione conciliabile con i suoi interessi letterari. Quando nel 1513 sale al soglio pontificio Leone X, l'Ariosto spera di ottenere qualche buon incarico, ma il papa di casa Medici raffredda le sue ambizioni, limitandosi a concedere al vecchio amico la successione del beneficio della parrocchia di Sant'Agata.

Nel frattempo, lo scrittore, già padre di due figli, Giambattista e

Virginio, nati da due diverse relazioni, si innamora di Alessandra Benucci – l'episodio è descritto nella canzone *Non so s'io potrò ben chiudere in rima* – che sposerà segretamente molti anni più tardi. Nel 1518, ormai sciolto il rapporto con Ippolito d'Este, l'Ariosto entra al servizio del duca Alfonso. Il rapporto con il nuovo signore va avanti tra alti e bassi: nel 1521, dovendo finanziare la guerra contro Leone x, Alfonso sospende lo stipendio dell'Ariosto, che l'anno successivo accetta la nomina a commissario della Garfagnana. Nella seconda metà degli anni Venti riprende con rinnovato vigore la sua carriera diplomatica. Alfonso gli affida delicate ambascerie a Roma, Firenze, Venezia e lo vuole al suo fianco quando, in un paio di occasioni, incontra l'imperatore Carlo v, l'ultima delle quali a Mantova, nel novembre 1532. Un mese dopo l'Ariosto si ammala gravemente: morirà l'anno successivo, il 6 di luglio, e sarà sepolto nel monastero di San Benedetto.

10.2
Il libro di una vita: le tappe della composizione del *Furioso* tra revisioni linguistiche e ampliamenti testuali

Si è soliti ritenere che l'Ariosto abbia iniziato a concepire e a dar forma al suo poema intorno al 1505. È tuttavia datata 3 febbraio 1507 la prima notizia certa in merito al *Furioso*, che ricaviamo da una lettera di Isabella d'Este Gonzaga, da poco divenuta madre, al fratello Ippolito: «[...] la ringratio de la visitacione et particularmente di havermi mandato il dicto m. Ludovico per che, ultra che 'l me sia stato acetto, representando la persona di la S. V. R.ma, luy anche per conto suo mi ha adduta gran satisfactione havendomi, cum la narratione de l'opera ch'el compone, facto passare questi dui giorni, non solum senza fastidio, ma cum piacere grandissimo». Il *Furioso*, dunque, ancorché in uno stadio presumibilmente primitivo, supera bene l'esame della dotta marchesa, lieta di assistere al parto romanzesco; e non possono che tornare alla memoria le relazioni letterarie che Isabella ebbe con Boiardo e il Cieco, a conferma di quel ruolo di lettrice privilegiata, se non di vera e propria madrina, della produzione cavalleresca contemporanea.

Nuove notizie sul *Furioso* sono sparse negli epistolari di altri esponenti delle dinastie al potere a Ferrara e a Mantova, contesti cortigiani e culturali affini, come si sa. Nel luglio 1509 Alfonso d'Este chiede al cardinale Ippolito «quella gionta fece m. Lud.co Ariosto a lo *Inamoramento de Orlando*». Il romanzo in questo periodo aveva già una sua ben riconoscibile fisionomia, seppure lontana da quella

definitiva, ed era coerentemente definito «gionta». Pochi anni dopo è l'Ariosto stesso, comunque, che in una lettera inviata al marchese Francesco Gonzaga nel luglio del 1512 ci fornisce più accurate informazioni intorno allo stato di fatto della sua opera, presentata esplicitamente come continuazione del poema boiardesco:

Prima per il Molina, e poi per Ierondeo me è stato fatto intendere che vostra ex.tia haveria piacere de vedere un mio libro al quale già molti dí (continuando la inventione del conte Matheo Maria Boiardo) io dedi principio. Io, bono e deditissimo servitore de Vostra Signoria, alla prima richiesta le haverei satisfatto, et hauto de gratia che quella si fusse degnata legere le cose mie, s'el libro fusse stato in termine da poterlo mandare in man sua. Ma, oltra ch'el libro non sia limato né fornito anchora, come quello che è grande et ha bisogno de grande opera, è anchora scritto per modo, con infinite chiose e liture, e trasportato di qua e de là, che fôra impossibile che altro che io lo legessi: e de questo la Ill.ma Signora Marchesana sua consorte me ne po' far fede, alla quale (quando io fu a questi giorni) a Ferrara io ne lessi un poco.

È la suggestiva radiografia dell'autografo di un *Furioso* ancora *in fieri* ma ormai «grande», che palpita di chiose a margine, ritocchi stilistici, spostamenti in corso, piccole appendici in via di definizione. E tre anni dopo, nel settembre 1515, ecco, in una missiva del cardinale Ippolito a Francesco Gonzaga, il romanzo concluso e pronto per la tipografia:

Essendo per far stampar un libro de m. Ludovico Ariosto mio servitore, et a questo bisognandomi mille risme de carta, mando il presente exhibitore per condurne hora una parte da Salò e, fatto ch'habbia questa condutta, per rimandarlo, o lui o altri, tanto ch'io n'habbia tutta questa summa. Prego V.ra Ex.ia che per mio amore sia contenta de commettere a suoi officiali che sia lasciato passare senza pagamento alcuno de cacio o altro impedimento [...], et V.ra Ex.ia lo deve far volentera, perché essa anchora n'haverà la sua parte del piacere et legendola vi trovarà esse nominata con qualche laude in più d'un loco, et se ben forse non così altamente che se arrivi alli meriti di v.ra ex.tia, almeno per quanto s'hanno potuto extendere le forze del compositore.

Del *Furioso* – del primo in specie – era percepita e sottolineata, a Ferrara e a Mantova, la "padanità", il suo essere prodotto letterario tipico, solidale con una nobile tradizione e capace di migliorarla ulteriormente. Si legga ancora un documento di grande interesse, la lettera inviata da Ippolito Calandra a Federico Gonzaga pochi giorni dopo la pubblicazione del poema: «Non eri l'altro vene in questa ter-

ra mess. Ludovico Ariosto, gentilhuomo ferrarese, quale à portato una capsa di libri, li quali lui à composto sopra a Orlando, ch'è quasi tanto volume come l'*Innamormento di Orlando*, et lui l'à intitulato *Orlando furioso*, quale è uno bello libro, più bello che non lo è lo *Innamoramento di Orlando*». Naturalmente il testo ariostesco, pur esibendo un chiaro marchio d'origine, ambiva parimenti a conquistare platee più vaste e a trovare consensi tra i letterati e gli uomini di cultura più prestigiosi. Con alcuni di questi il poeta ferrarese entrò in contatto sollecitando consulti e giudizi in merito alla sua opera, che con pervicacia e sensibilità andava aggiustando sia sul piano linguistico che testuale.

L'Ariosto compone il *Furioso* nel bel mezzo del dibattito sulla lingua, che nel primo quarto del secolo XV vide impegnati filologi toscani e padani, come Gian Giorgio Trissino, Giovanni Francesco Fortunio, Vincenzo Calmeta, Claudio Tolomei e, naturalmente, Pietro Bembo. Prima dell'uscita della seconda edizione del *Furioso*, sempre ferrarese e datata febbraio 1521, l'Ariosto ebbe modo di incontrare quest'ultimo in più occasioni a Roma. La frequentazione del grande grammatico, attestata sin dal 1519 e sempre più fitta negli anni successivi, produrrà effetti visibili sulla lingua del romanzo, specie quella dell'ultima edizione del 1532, revisionata con cura maniacale dal poeta ferrarese. Nei confronti del magistero bembesco l'Ariosto aveva una totale devozione e su di esso faceva soprattutto affidamento, come dimostrato da una celebre lettera del febbraio 1531, per dare una veste corretta ed elegante ai suoi versi: «Io sono per finir di rivedere il mio *Furioso*; poi verrò per conferire con V. Sig.ria, et imparare da lei quello che per me non sono atto a conoscere». D'altronde, un libro come il *Furioso*, nel corso degli anni rimodellato con sempre maggior consapevolezza per essere proposto sul nostrano palcoscenico poetico come un esempio di perfezione formale, doveva necessariamente subire delle rettifiche linguistiche e stilistiche all'indomani della pubblicazione, nel 1525, delle *Prose della volgar lingua*, nuovo, rigidissimo manuale del gusto letterario rinascimentale.

Non c'è dubbio che l'ultima, forbita redazione a stampa del *Furioso* contribuì in modo fondamentale ad amplificare il valore letterariamente unificante dell'opera, a dilatarne il respiro "nazionale", a delinearne il profilo, presto paradigmatico, di libro "italiano". Le analisi testuali mostrano, tuttavia, che non è necessario attendere il 1532 per cogliere il piglio innovativo dell'Ariosto, per saggiare la lungimiranza delle sue intuizioni e la moderna, vincente linea di tendenza delle sue scelte formali. Già l'*usus* linguistico del *Furioso* del 1516, difatti, mira all'omogeneità e alla razionalizzazione dei fenomeni, discostandosi ab-

bastanza dai dettami della produzione cavalleresca pregressa, anche quella di illustre matrice. L'Ariosto mitiga quegli influssi della *koinè* padana – è quantitativamente scarsa la presenza dei dialettismi – ancora ben percepibili nel poema boiardesco, per avvicinarsi quanto più possibile alle normative e alle consuetudini del toscano letterario trecentesco, utilizzando in particolar modo i modelli aulici del *Canzoniere* del Petrarca e del *Decameron* del Boccaccio. Ad esempio, si nota un'attenzione particolare per i dittonghi e per altri fenomeni fonetici o lessicali, che vengono adeguatamente selezionati e regolarizzati, talora prevenendo la codificazione bembesca. La lingua del poema del 1516 abbonda ancora, invece, di latinismi, che pure nelle successive rielaborazioni saranno in gran parte cassati. Anche sul piano sintattico e retorico-stilistico il poeta ferrarese sin dalla prima edizione propugna un nuovo e più regolare registro, eliminando quasi del tutto le costruzioni paratattiche, caratteristiche della produzione di stampo canterino, sostituite con modelli di subordinazione che, di edizione in edizione, si faranno via via più articolati e complessi. L'ottava nelle mani dell'Ariosto, memore della lezione del Boccaccio del *Teseida* e del Poliziano delle *Stanze*, oltre che di quella del Boiardo, si dimostra uno strumento decisamente eclettico, adatto ora alla narrazione distesa, ad ampie volute, ora alle parentesi lirico-musicali, ora all'intervento fuori campo, di stampo filosofico o discorsivo, dell'autore. Nella prima edizione del *Furioso* sono frequenti gli *enjambements*, che seppure usati con più moderazione nelle edizioni successive, rimarranno responsabili, insieme al sapiente uso nella sede rimica di parole "deboli" (aggettivi o pronomi), di quell'andamento così gradevolmente prosastico del verso ariostesco. Anche sotto l'aspetto tipografico, infine, la *princeps* del *Furioso* tende a differenziarsi dai testi cavallereschi precedentemente pubblicati per una maggiore cura dei dettagli e per le molte innovazioni, compreso un uso più marcato e coerente della punteggiatura.

La seconda edizione del *Furioso*, come la prima, annovera quaranta canti. Salvo poche ottave aggiunte o eliminate, dunque, il libro mantiene la precedente fisionomia, regalando ai lettori il modesto contributo di centoventuno versi. Nell'edizione definitiva del 1532, stampata ancora una volta a Ferrara da Francesco Rosso di Valenza, l'Ariosto apporta, invece, modifiche ben più sostanziali, non solo sul piano linguistico, ma anche strutturale e contenutistico: il nuovo testo risulta composto da quarantasei canti e ben 4.842 sono le ottave in più, per un totale di 38.736 versi. In certi casi si tratta dell'aggiunta di corposi episodi – quello di Orlando e Olimpia (canto XI), quello della Rocca di Tristano (canti XXXII-XXXIII), quello di Marganorre

(canto XXXVII), quello di Leone e Ruggero (canti XLIV-XLVI) – che vanno comunque a saldarsi senza discordanze con la vecchia partitura; in altri, diversamente, si tratta di più modeste integrazioni – le ottave dedicate ai navigatori e alla esplorazione delle nuove terre nel XV canto, oppure quelle dedicate ai pittori nel canto XXXIII e nell'ultimo ai letterati – che si possono interpretare come un efficace contributo alla cronaca politica e culturale del tempo. L'Ariosto, peraltro, non pago di un lavorio che andava avanti già da molti anni, intervenne sul testo anche in tipografia, con mutamenti in corso d'opera talora significativi. Attraverso la collazione operata sulle copie residue del 1532, ventiquattro, sono state individuate ben duecentoventisette varianti, a testimonianza di una frenesia da correzione di cui fu preda l'Ariosto. Disperato per essere stato «mal servito e assassinato» dal tipografo, il poeta ferrarese morì, meno di un anno dopo l'uscita della terza edizione del *Furioso*, sognando una nuova stampa del suo poema.

10.3
Il contenuto del romanzo e la sapienza narrativa dell'Ariosto

Il *Furioso*, lo si è visto, si presenta con disinvoltura come una continuazione dell'*Inamoramento de Orlando*, regalando alla straordinaria «inventione» del Boiardo nuovi ed inaspettati sviluppi: «Dirò d'Orlando in un medesmo tratto / cosa non detta in prosa mai né in rima: / che per amor venne in furore e matto, / d'uom che sì saggio era stimato prima» (I, 2). La trama del poema, ordita con esemplare abilità, si articola grosso modo intorno ad altri due nuclei narrativi, oltre a quello dell'ossessiva passione di Orlando per Angelica: la delicata storia sentimentale di Ruggero e Bradamante e lo scontro tra cristiani e saraceni che ora campeggia sullo sfondo, ora occupa l'intera scena del romanzo, specie quando re Agramante e i suoi mori tentano l'estremo assedio di Parigi. Ciò detto, va aggiunto che se non è mai semplice riassumere le vicende di un romanzo cavalleresco, l'impresa è ancor più ardua, se non impossibile, con un testo come il *Furioso*, tutto giocato su un'apparente imprevedibilità, su ben calcolati soprassalti del caso che si fanno beffe di ogni tentativo di riconversione logica della materia e di smascheramento del geniale congegno diegetico che la governa. Privo di reali argini spazio-temporali – basterà pensare ai viaggi di Astolfo nell'inferno, nel paradiso terrestre e sulla luna – il movimento dei personaggi, in fuga perenne da un definitivo destino, è costante e continui, nel susseguirsi di venture e inchieste, sono i trapassi narrativi, propedeutici all'accumulo e all'intreccio di

storie che, nella loro sorprendente varietà, sembrano alimentare una storia che non avrà fine.

Angelica, trofeo per il quale avevano aspramente combattuto Orlando e Rinaldo, riesce a fuggire dalla tenda del duca Namo, cui era stata affidata. La dama viene inseguita da vari cavalieri che si affrontano in duello: fra questi è Rinaldo, che sulle orme di Angelica giunge a Parigi. Carlo spedisce il nipote in Inghilterra per cercare aiuti contro i pagani, accampati ai piedi dei Pirenei. Intanto, Bradamante, alla ricerca dell'amato Ruggero, apprende dallo spirito di Merlino che sarà la capostipite degli Estensi. La maga Melissa mostra alla dama guerriera le glorie del casato e le suggerisce il modo di entrare in possesso dell'anello incantato. Sottratto il talismano dalle mani di Brunello, Bradamante riesce a distruggere il castello che Atlante ha costruito per proteggere Ruggero. Non appena liberato, però, Ruggero scompare nuovamente perché il mago lo fa rapire dall'ippogrifo, cavallo alato fatto per incanto.

Frattanto Rinaldo, giunto in Britannia, salva la figlia del re di Scozia, Ginevra, condannata a morte dalle calunnie di Lurcanio che l'accusa, per un complicato scambio di persona, di infedeltà amorosa. Ruggero, sulle ali dell'ippogrifo, arriva all'isola di Alcina e finisce tra le braccia della conturbante fata, malgrado Astolfo – precedentemente catturato, ora tramutato in mirto – l'avesse messo in guardia: lo salva – inviata da Bradamante – Melissa la quale, sotto le sembianze di Atlante, gli dà l'anello magico che, infrangendo l'incantesimo, mostra il volto reale, secolare e decrepito della maga. Rinsavito, il giovane si dirige all'isola della fata saggia Logistilla, mentre Melissa libera gli amanti prigionieri.

Intanto Angelica, dopo essere sfuggita alle voglie di un eremita negromante, viene catturata dai corsari dell'isola di Ebuda: legata ad uno scoglio, è immolata all'orca che infesta i loro mari. Si torna a parlare di Orlando che, addolorato, parte da solo, di notte, alla ricerca di Angelica, seguito dal fedele Brandimarte e poi da Fiordiligi, la donna amata da questi. Venuto a conoscenza dei costumi degli abitanti di Ebuda, il conte raggiunge l'isola, ma prima è trattenuto in Olanda dalle sventure di Olimpia, che ricongiunge all'amato Bireno. Ruggero, indottrinato da Logistilla a guidare l'ippogrifo, arriva in Inghilterra, salva Angelica dall'orca e se ne innamora, ma questa gli sfugge grazie all'anello magico che lui le aveva prestato e riparte per il Levante. Subito dopo anche Orlando affronta l'orca e libera la donna incatenata allo scoglio che scopre non essere Angelica – già salvata da Ruggero – ma Olimpia, abbandonata da Bireno che si è innamorato di un'altra. Distrutta l'isola con l'aiuto di Uberto – re d'Irlanda che sposa Olimpia – Orlando riprende la ricerca. Credendo di aver trovato Angelica, la insegue fino ad entrare in un palazzo incantato di cui rimane prigioniero: qui scopre di aver seguito un'allucinazione provocata da Atlante. Nel palazzo giungono anche altri cavalieri – fra cui Ruggero – ingannati dallo stesso trucco, ed infine la vera Angelica, che libera alcuni cavalieri da cui viene prontamente inseguita. L'ir-

resistibile dama riesce a riparare in un bosco, dove soccorre un giovane gravemente ferito.

Orlando, sulla via di Parigi, distrugge due squadre di pagani e salva Isabella – di cui ascolta la travagliata vicenda – da un destino di schiavitù. A Marsiglia, Bradamante attende invano Ruggero: consolata da Melissa, che le mostra – in profezia – gli esempi di donne estensi famose, riparte per ritrovarsi anch'essa prigioniera del palazzo d'Atlante.

Frattanto, Marsilio ed Agramante preparano la guerra. Astolfo, trasportato da Melissa all'isola di Logistilla, riceve da questa un corno fatato ed un libro che distrugge gli incanti ed intraprende, in compagnia di Andronica e Sofrosina, il lungo viaggio che lo riporterà in Francia. Rinaldo torna, con i rinforzi, dall'Inghilterra, proprio quando Parigi è assalita dagli eserciti di Agramante e dal potente Rodomonte: il campo pagano è presto sconvolto anche dalla Discordia che, inviata dall'arcangelo Michele su preghiera di Carlo, si pone – con la Gelosia – fra i migliori campioni, in particolare fra Mandricardo e Rodomonte, che si contendono la bella Doralice, promessa sposa al secondo. La battaglia lascia sul campo numerosi morti: fra questi, il re pagano Dardinello, cui i fedeli sudditi Cloridano e Medoro cercano, nottetempo, di dare sepoltura; nel tentativo, il primo rimane ucciso, mentre il secondo, mortalmente ferito, viene salvato dagli unguenti magici di Angelica che, innamorata dell'avvenente giovane e corrisposta, lo sposa per tornare insieme a lui in Catai. Orlando, distratto da varie avventure, giunge infine nel bosco, dove ha le prove tremende dell'amore di Angelica per Medoro. Siamo a metà del romanzo (XXIII canto): Orlando, preda dell'angoscia e della disperazione, impazzisce, compiendo ogni sorta di folli imprese.

L'armatura di Orlando viene ritrovata dall'uomo amato da Isabella, Zerbino, che, per difenderla dalle pretese di Mandricardo, partito alla volta della Francia per conquistare Durindana, perde la vita compianto dall'amata. Isabella, poi, simbolo di fedeltà e di perfetta purezza, andrà incontro essa stessa alla morte pur di non cedere ai desideri di Rodomonte. Quest'ultimo, nonostante la sua proverbiale rozzezza, resta colpito dalla nobiltà spirituale della dama e, dopo avere costruito un mausoleo in suo onore, fa voto di rimanere disarmato per un anno, un mese ed un giorno.

Frattanto, Astolfo ha sciolto l'incanto del palazzo d'Atlante liberandone i prigionieri e prosegue nel suo viaggio in groppa all'ippogrifo. Giunge in Etiopia, dove libera dalle Arpie la mensa del Senapo, e poi nell'inferno, dove ascolta la storia di Lidia; sale, poi, al paradiso terrestre e, con san Giovanni, sulla luna, dove sono conservate tutte le cose che gli uomini perdono sulla terra. Fra queste, racchiuso in una grande ampolla, Astolfo trova il senno d'Orlando. Con un esercito scaturito da incanti metamorfici, Astolfo assedia Biserta, ma prima si ferma a risanare il conte, coadiuvato da numerosi guerrieri cristiani. Guarito anche dall'amore, Orlando, rinato paladino della fede cristiana, dà l'assalto alla città africana.

Intanto, Ruggero e Bradamante, ritrovatisi, apprendono dallo spirito di Atlante che Marfisa – l'amazzone, sempre al fianco di Ruggero, che aveva scatenato la gelosia della fidanzata – è sorella del giovane. I due giovani si

scambiano promessa di matrimonio, da celebrare dopo la conversione di Ruggero, momentaneamente impedita dal legame con Agramante. Questi, sconfitto da Rinaldo, si ritira in Africa, ma trova la morte per mano di Orlando al termine di un duello nell'isola di Lipadusa. La morte di Agramante sancisce il trionfo dei cristiani, che è però offuscato dalla morte di Brandimarte – ucciso da Gradasso – e della sua donna, distrutta dal dolore.

Finita la guerra, Ruggero e Bradamante credono di poter coronare il loro sogno d'amore, ma scoprono che la fanciulla è stata promessa dal padre a Leone, figlio dell'imperatore di Levante. Bradamante ottiene da Carlo di essere data in sposa solo a chi riuscirà a vincerla in duello, mentre Ruggero parte per l'Oriente deciso ad uccidere il pretendente. Compiute grandi gesta contro i bulgari, nemici dell'imperatore, Ruggero viene imprigionato, ma è presto liberato dallo stesso Leone, colpito dal suo valore: richiesto da questi di combattere sotto le sue spoglie, Ruggero si ritrova ad affrontare l'amata Bradamante, sconfiggendola e consegnandola di fatto a Leone. Disperato, decide di lasciarsi morire, ma viene presto soccorso dalla cortesia dell'orientale che gli concede Bradamante. Celebrate le nozze, Ruggero è infine sfidato da Rodomonte che, scaduti i termini del voto, è rientrato in possesso dei suoi istinti sanguinari. È l'ultimo trepidante duello del romanzo e Ruggero, eroe "estense", uccide il feroce pagano.

L'Ariosto, regista sapiente, sa che non è tanto nella materia – che, come vedremo, attinge da varie fonti – quanto nella sua organizzazione narrativa e nella sua efficace rappresentazione che risiede il segreto di una grande opera. Non a caso, l'autore del *Furioso* scrive versi di grande chiarezza sul modo di condurre il racconto e sulla necessità di variarlo, nei toni e nei contenuti, di continuo:

> Ma perché varie fila e varie tele
> uopo mi son, che tutte ordire intendo,
> lascio Rinaldo e l'agitata prua,
> e torno a dir di Bradamante sua (II, 30);
>
> Signor, far mi convien come fa il buono
> sonator sopra il suo instrumento arguto,
> che spesso muta corda, e varia suono,
> ricercando ora il grave, ora l'acuto (VIII, 29).

Quella dell'Ariosto è una poetica costruita sulla paradossale compresenza degli opposti – vita e morte, sogno e realtà, verità e illusione, amore e tradimento, commedia e tragedia, *epos* e romanzo ecc. – che è fedele specchio delle dinamiche mondane e, si direbbe, dell'inesauribile moto universale. Prodotto di un costante esercizio di raffinamento, il *Furioso* come opera d'arte mira all'armoniosa coesistenza di

questi contrasti, ricerca l'equilibrio nella sorvegliata discontinuità della rappresentazione. E, difatti, in virtù della mente ordinatrice del poeta ferrarese e della sua sensibilità di scrittore che ha come ideali forti della composizione la misura e la compostezza, la molteplicità dei temi, l'intreccio degli episodi, l'affollarsi dei personaggi, il frenetico alternarsi degli affetti risultano perfettamente incastonati nel disegno narrativo unitario e compatto del poema, mai alterato da sfumature improprie, mai macchiato da segni anarchici. Così il *Furioso*, integro nelle sue più profonde strutture, può comporsi – attraverso una figurazione letteraria mossa, audacemente vitale e talora visionaria – nella sua perfezione classica.

10.4
La saggezza dell'ironia: i messaggi del *Furioso*

Nella lettera di richiesta del privilegio di stampa indirizzata al doge di Venezia il 25 ottobre 1515, l'Ariosto dichiarava di aver scritto il suo romanzo al fine di suscitare lo «spasso» e la «ricreatione» di quel pubblico di «S.ri e persone di animi gentili e madone» che tanto somiglia a quello invocato e blandito nelle note allocuzioni boiardesche. Nessun dubbio sul fatto che il *Furioso* avesse esaudito le aspettative del suo autore; e, anche a distanza di tempo, per i lettori più affezionati il piacere del testo restava inalterato, anzi, si rinnovava e si rafforzava in ragione degli aggiustamenti e dei robusti inserimenti di nuovi episodi. Si legga, in proposito, un'altra lettera della marchesa di Mantova del 15 ottobre 1532, scritta a seguito della pubblicazione della terza edizione del *Furioso*: «Ill.mo messer Lodovico, il libbro vostro d'Orlando Furioso, che mi havete mandato, mi è per ogni rispeto gratissimo, et massime perché, havendolo voi ridotto a nuova corretione et ampliato, como mi scrivete, non posso non prometermi di doverne pigliar novo piacere et diletazione legendolo».

I lettori – tutti i lettori, non soltanto quelli più intimi e prestigiosi – erano, comunque, parimenti sollecitati dall'autore ad andare oltre il puro godimento, il «solaço» causato dal libro che avvince e cattura. Riproponendo con elegante discrezione il principio classico del *docere delectando*, l'Ariosto invita all'ascolto del contrappunto riflessivo, quando non addirittura delle risonanze allegoriche, di molti episodi – basterà citare il percorso moralizzato di Ruggero che, dopo aver sperimentato le basse soddisfazioni della *voluptas*, incarnata nel personaggio della maga Alcina, riacquista la *ratio* frequentando la sua personificazione, Logistilla – sempre introdotti dal basso continuo dei prologhi, veri e propri spartiti di saggezza e di squisita intelligenza

offerti ad ogni apertura di canto. Ma, al di là dei proemi e dei singoli episodi di espressa matrice allegorica, è l'intero tragitto romanzesco che può essere letto come una figurazione delle travagliate e devianti esperienze che l'individuo deve affrontare nel corso della vita per raggiungere la virtù e la conoscenza.

D'altronde, quanto accade ai personaggi principali, Orlando e Ruggero, il modo in cui l'Ariosto organizza il loro destino narrativo sembrano alludere sempre ad una medesima concezione etica: Orlando, dopo aver celebrato a lungo i saturnali della pazzia amorosa, rinsavisce per merito del più bizzarro fra i paladini, quell'Astolfo che la tradizione usava come antipode morale del conte di Brava, e recuperati i simboli del suo valore cavalleresco – la spada, il corno, il cavallo – interpreterà di nuovo nell'ultima parte del *Furioso* il suo ruolo archetipico, tornerà ad essere il personaggio nobile e austero della *Chanson de Roland*, pronto a morire per la gloria della chiesa e dell'impero; Ruggero, allo stesso modo, governati e vinti desideri di varia natura, provata l'intera gamma dei sentimenti, sia gioiosi che dolorosi, e compiute le più straordinarie avventure, completa il suo cammino di perfezionamento spirituale attraverso la conversione al cristianesimo e il matrimonio, fondamentale in chiave estense, con Bradamante.

Detto questo, vale la pena soffermarsi sui luoghi del poema che l'Ariosto riserva alle ponderazioni personali. Sorvolando per il momento sui tanti dedicati alla passione amorosa e ai sentimenti e comportamenti ad essa collegati (la gelosia, l'ira, la malvagità e la perversione delle donne ecc.), si legga il proemio del canto IV, laddove l'Ariosto, commentando l'inganno che consente a Bradamante di sottrarre a Brunello, principe delle malizie, l'anello fatato, ammette, pur con amarezza, che talvolta le necessità della vita costringono a mentire:

> Quantunque il simular sia le più volte
> ripreso, e dia di mala mente indici,
> si truova pur in molte cose e molte
> aver fatti evidenti benefici,
> e danni e biasmi e morti aver già tolte;
> che non conversiam sempre con gli amici
> in questa assai più oscura che serena
> vita mortal, tutta d'invidia piena.
>
> Se, dopo lunga prova, a gran fatica
> trovar si può chi ti sia amico vero,
> et a chi senza alcun sospetto dica
> e discoperto mostri il tuo pensiero;

che de' far di Ruggier la bella amica
con quel Brunel non puro e non sincero,
ma tutto simulato e tutto finto
come la maga l'avea dipinto?

Partendo dall'osservazione del contesto cortigiano e dei costumi del suo tempo, l'Ariosto elabora un'accorta e disincantata morale che di riflesso – e al pari delle interpretazioni filosofiche e politiche di Machiavelli e Guicciardini – consente di lumeggiare la mentalità e i comportamenti dell'uomo rinascimentale. Nel *Furioso*, canto dopo canto, assistiamo alla demolizione di false certezze ideologiche, alla consapevole denuncia delle contraddizioni della società e dell'ambiguità spirituale di ogni azione umana. Il poeta ferrarese, elargendo così il suo contributo ad una delle questioni nodali dell'investigazione psicologica nel Cinquecento, spesso si concentra sui rituali del vivere sociale bilicati tra l'essere e l'apparire, tra la verità e la finzione, e svela i trucchi di una realtà per principio "mascherata", che deprime o ignora del tutto i più genuini valori morali. Ad esempio, nel proemio del canto XIX, sulla scia di considerazioni già fatte dal Boiardo e meditando sulla vera amicizia, non si limita a dichiarare che le corti sono ammorbate dai loschi adulatori, ma ammette la difficoltà di leggere nel cuore degli uomini:

Alcun non può saper da chi sia amato,
quando felice in su la ruota siede;
però c'ha i veri e i finti amici a lato,
che mostran tutti una medesma fede.
Se poi si cangia in tristo il lieto stato,
volta la turba adulatrice il piede;
e quel che di cor ama riman forte,
et ama il suo signor dopo la morte.

Se, come il viso, si mostrasse il core,
tal ne la corte è grande e gli altri preme,
e tal è in poca grazia al suo signore,
che la lor sorte muterieno insieme.
Questo umil diverria tosto il maggiore:
staria quel grande infra le turbe estreme.

Nel proemio del canto XLI la riflessione si estremizza, prende una piega ancor più politica, e il poeta denuncia senza mezzi termini l'impossibilità di veder allignare il valore dell'amicizia nei palazzi in cui si esercita il potere, così prospero, invece, tra gli umili:

Spesso in poveri alberghi e in picciol tetti,
ne le calamitadi e nei disagi,
meglio s'aggiungon d'amicizia i petti,
che fra ricchezze invidiose et agi
de le piene insidie e di sospetti
corti regali e splendidi palagi,
ove la caritade è in tutto estinta,
né si vede amicizia, se non finta.

Quindi avvien che tra principi e signori
patti e convenzion son si frali.
Fan lega oggi re, papi e imperatori;
doman saran nimici capitali:
perché, qual l'apparenze esteriori,
non hanno i cor, non hanno gli animi tali;
che non mirando al torto più che al dritto,
attendon solamente al lor profitto.

Questi, quantunque d'amicizia poco
sieno capaci, perché non sta quella
ove per cose gravi, ove per giuoco
mai senza finzïon non si favella;
pur, se talor gli ha tratti in umil loco
insieme una fortuna acerba e fella,
in poco tempo vengono a notizia
(quel che in molto non fêr) de l'amicizia.

L'incidenza della fortuna, la forza impetuosa delle passioni, il «discorde voler» che si cela dietro ogni atto e pensiero hanno facilmente la meglio sulla debole natura umana e rendono impossibile, utopica la costruzione di un mondo fondato sulla *virtus* e sulla *ratio*. Nel mettere a nudo questa verità l'Ariosto non usa quasi mai il timbro accusatorio dei moralisti – che, invece, come vedremo, sarà prerogativa delle ottave dei *Cinque canti* – preferendo i toni un po' canzonatori dell'uomo navigato, conscio dei rapporti di forza tra le varie gerarchie sociali e della strabiliante *varietas* dei comportamenti umani. È la matura ironia del poeta sulla quale tanto ha insistito la critica, che risiede in gran parte nel saper rappresentare la realtà contemporanea nella sua erasmiana *stultitia* con le maschere squinternate della commedia cavalleresca, con i suoi esuberanti protagonisti, ognuno preda della propria ossessione. Non vi sono prove certe di riprese puntuali dalle opere di Erasmo da Rotterdam, ma risulta evidente, ben oltre il tema cardine dell'umana follia, la convergenza del punto di vista artistico e spirituale dell'Ariosto con quello del grande pensatore olandese: un testo come l'*Encomium* può contribuire a spiegare l'atteggia-

mento di sorridente ma sobrio distacco attraverso il quale vengono svelate nel *Furioso* le illusioni, le ingannevoli sicurezze, le propagandate mezze verità su cui si fonda l'ordine sociale. Al pari di quella erasmiana, anche la lezione ironica del poeta ferrarese non è né sterilmente dissacratoria né cinicamente distruttiva: riconosciuti i limiti dell'umano pensare e agire, è attraverso un auspicato, socratico processo di autocoscienza che si può giungere, pur nell'instabilità delle cose mondane, pur di fronte al frenetico susseguirsi di desideri e bisogni contrapposti, ad una più saggia consapevolezza, ad un nuovo, giudizioso equilibrio. Come già detto, è quanto accadrà ai protagonisti maschili del poema, Orlando e Ruggero.

Non è auspicabile, tuttavia, una lettura del *Furioso* troppo concentrata sugli esiti individuali di alcuni personaggi che, pur rivestendo un ruolo centrale nell'opera, non ne riassumono mai interamente l'essenza: quello ariostesco resta un testo tendenzialmente aperto a continue "giunte" – che non a caso l'autore medita e scrive sino alla morte – destinato a conclusioni provvisorie come quelle che contraddistinguono il diuturno fluire della storia, l'avventura umana nel suo insieme. Libro depositario di una sua morale – che è laica e pragmatica nei suoi fondamenti – ma privo di approdi rigidamente codificati e provvidenziali, il *Furioso* riesce a fornire un'immagine fantasticamente deformata ma riconoscibile dell'attualità del proprio tempo, della mobile e sempre precaria vita di corte, della inquieta società cinquecentesca nella quale l'uomo gode e soffre del sogno di una conquistata realtà individuale, di una libertà mentale ancora tutta da esplorare. Sono i godimenti e le sofferenze che, per l'appunto, si riflettono nei personaggi ariosteschi, ma che illustrano e rappresentano anche una condizione precipua dello spirito moderno, dandoci la misura dell'attualità di questo classico, non a caso venerato da autorevoli rappresentanti della cultura contemporanea (basterà citare il nome di Italo Calvino). Il ferrarese svelando la complessità del suo presente storico attraverso l'ormai desueto immaginario cavalleresco e i vacui feticci della civiltà cortese ha saputo consegnare anche a noi, lettori lontani nel tempo, la sublime metafora di quei cavalieri "erranti" – fisicamente e intellettualmente – dietro le loro illusioni, prigionieri inconsapevoli della propria vivace immaginazione, della bizzosa intermittenza dei sentimenti. E non c'è dubbio che l'episodio del palazzo del mago Atlante – dove, narra Astolfo a Bradamante, «A tutti par, l'incantator mirando, / mirar quel che per sé brama ciascuno» (XII, 50) – sarà da interpretarsi come uno dei più significativi del poema; e l'immagine di quelle dame e di quei cavalieri che, alimentando la beffa senza fine del desiderio, corrono dietro il fantasma di una felicità

continuamente sfuggente, come la più memorabile ed emblematica. Perché è proprio quella corsa, ebbra e senza requie – si ripensi all'apertura del poema, alla fuga di Angelica inseguita da un nugolo di adoratori – che dà un senso all'esistenza e ci comunica il fascino più segreto del *Furioso*, la straordinaria capacità dell'Ariosto di mettere in scena lo spettacolo senza soste della umane passioni.

10.5
Le «donne» e gli «amori»

> Le donne, i cavallier, l'arme, gli amori,
> le cortesie, l'audaci imprese io canto
> [...] (I, 1).

Partendo dalla nobile base dantesca – «le donne e' cavalier, li affanni e li agi / che ne 'nvogliava amore e cortesia» (*Purgatorio*, XIV, 109-10) – già usata per l'*incipit* dell'*Obbizzeide* – «Canterò l'arme, canterò gli affanni / d'amor, ch'un cavalier sostenne gravi» – l'Ariosto nei versi proemiali esplica sveltamente le direttive tematiche entro le quali si muoverà la macchina del *Furioso*, offre informazioni elegantemente condensate ad un lettore che conosce bene questo specifico filone romanzesco nobilitato dalle opere del Boiardo e del Cieco da Ferrara e, dunque, si attende storie epico-avventurose che hanno per protagonisti non solo paladini e pagani, ma anche giovinette, dame, maghe, amazzoni. Che il testo inizi con il sintagma «Le donne» e il sipario si alzi su una «donzella» in fuga, ci lascia subito intuire quanto l'elemento muliebre abbia importanza nell'economia dell'opera ariostesca. Dato per scontato il fondamentale ruolo narrativo di Angelica, pruriginosa istigazione al movimento e all'azione dell'intero *cast* maschile, si osserverà che nel *Furioso* – come in precedenza nell'*Inamoramento de Orlando* e, almeno in parte, nel *Mambriano* – i personaggi femminili non sono mai accessori e spesso hanno una fisionomia spirituale ben riconoscibile. Pur essendo vasta la gamma di sfumature caratteriali, emotive, sentimentali, è possibile distinguere due precipue e opposte tipologie, le perfide gabellatrici dei gonzi in armatura, talora disposte a tutto pur di soddisfare i loro famelici istinti (Origille, Gabrina, Doralice), e le pure e fedeli compagne d'amore, dotate di grande sensibilità e saggezza (Isabella, Olimpia, Fiordiligi). Anche per questo nel poema ad un'invettiva d'ispirazione misogina può accompagnarsi, subito dopo, una tirata tesa ad esaltare la dignità e la virtù femminile (XX, 1-3):

Le donne antique hanno mirabil cose
fatto ne l'arme e ne le sacre muse;
e di lor opre belle e gloriose
gran lume in tutto il mondo si diffuse.
Arpalice e Camilla son famose,
perché in battaglia erano esperte et use;
Safo e Corinna, perché furon dotte,
splendono illustri, e mai non veggon notte.

Le donne son venute in eccellenza
di ciascun'arte ove han posto cura;
e qualunque all'istorie abbia avvertenza,
ne sente ancor la fama non oscura.
Se 'l mondo n'è gran tempo stato senza,
non però sempre il mal influsso dura;
e forse ascosi han lor debiti onori
l'invidia o il non saper degli scrittori.

Ben mi par di veder ch'al secol nostro
tanta virtù fra le belle donne emerga,
che può dare opra a carte et a inchiostro,
perché nei futuri anni si disperga,
e perché, odiose lingue, il mal dir vostro
con vostra eterna infamia si sommerga:
e le lor lode appariranno in guisa
che di gran lunga avanzeran Marfisa.

L'Ariosto approfondisce l'analisi dei comportamenti psicologici delle sue eroine senza elaborare una tesi definitiva, senza ancorarsi – se non nelle novelle, come voleva la tradizione, narrate per gettare «infamia e biasmo» sulle donne infedeli (cfr. canto XXVIII), per dimostrare la loro slealtà e ingratitudine (XXXIV, 11-44) o la loro brama di ricchezze (XLIII, 69-144) – alle volgari certezze della cultura maschilista, che proprio Rinaldo, indomito conquistatore, denunciando come sommamente ingiusta l'abitudine di dar più peso ai peccati del gentil sesso – «perché si de' punir donna o biasmare, / che con uno o più d'uno abbia commesso / quel che l'uom fa con quante n'ha appetito, / e lodato ne va, non che impunito?» (IV, 76) – dimostra di non condividere. Come sempre indisponibile all'ovvio, il poeta ferrarese non toglie mistero alla vita racchiudendola in aride formule, ma rappresenta la varietà infinita dei casi umani sullo sfondo di una realtà mobile e contraddittoria. La natura femminile, dunque, non è una sola, è descrivibile ma non sempre decifrabile e prevedibile: non si abbandonerà alfine Angelica, desiderata dalle teste coronate e dai migliori cavalieri del mondo, tra le braccia di un umile scudiero?

L'Ariosto ha un dialogo costante con le sue lettrici e in apertura di molti canti si rivolge con cavalleresca dedizione alle «cortesi», «gentili», «belle e gran donne», «belle e saggie donne», avendo probabilmente di fronte a sé il modello illustre e stimolante di Isabella d'Este Gonzaga, dedicataria virtuale del poema che si riflette nel personaggio esemplare della casta Isabella, e soprattutto l'immagine palpitante della sua amata «nemica» (cfr. XXX, 3-4), che ha fatto di lui una controfigura del folle Orlando (XXXV, 1-2):

> Chi salirà per me, madonna, in cielo
> a riportarne il mio perduto ingegno?
> che, poi ch'uscì da' bei vostri occhi il telo
> che 'l cor mi fisse, ognior perdendo vegno.
> Né di tanta iattura mi querelo,
> pur che non cresca, ma stia a questo segno;
> ch'io dubito, se più si va sciemando,
> di tal venir tal, qual ho descritto Orlando.
>
> Per riaver l'ingegno mio m'è aviso
> che non bisogna che per l'aria io poggi
> nel cerchio de la luna o in paradiso;
> che 'l mio non credo che tanto alto alloggi.
> Ne' bei vostri occhi e nel sereno viso,
> nel sen d'avorio e alabastrini poggi
> se ne va errando; et io con queste labbia
> lo corrò, se vi par ch'io lo rïabbia.

La riflessione sulle donne si accompagna inevitabilmente a quella sull'amore, impulso travolgente di fronte al quale ogni tentativo di resistenza è vano, come insegnava Boiardo sulla scia di Ovidio. Molteplici e diversi sono gli episodi amorosi descritti dall'Ariosto – patetici, voluttuosi, eroici, tragici, comici – che mette a frutto le sue competenze stilistiche nell'ambito della scrittura lirica e drammaturgica. Talune di queste passioni risultano eccezionali per intensità e devastanti per gli effetti. Del resto, per principio nel dominio di Eros non c'è spazio per la prudenza e la moderazione, per l'equilibrio e la razionalità: producendo quella perdita di sé che contraddistingue la gran parte dei personaggi del *Furioso*, spesso sopraffatti da un desiderio ossessionante e morboso, l'amore, nel gioco illusorio della vita, è la più fascinosa e pericolosa forma di straniamento, una gravissima malattia dello spirito – come tale, del resto, l'affrontano i trattatisti contemporanei, a partire da Mario Equicola, amico dell'Ariosto e autore del *De natura de amore* – dalla quale guardarsi con attenzione: «Chi mette il piè su l'amorosa pania, / cerchi ritrarlo, e non v'inve-

schi l'ale; / che non è in somma amor, se non insania, / a giudizio de' savi universale» (XXIV, 1-3).

Orlando, naturalmente, rappresenta il caso limite, l'*exemplum* supremo – «esempio a chi in Amor pone speranza» (XXIII, 128) – di annullamento della personalità a causa dei tormenti d'amore. Il paladino che incarnava i valori forti della dottrina cristiana e della civiltà imperiale ha dimenticato da tempo i suoi doveri: «Che non può far d'un cor ch'abbia suggetto / questo crudele e traditore Amore», scrive l'Ariosto in apertura del canto IX, «poi ch'ad Orlando può levar del petto / la tanta fe' che debbe al suo signore? / Già savio e pieno fu d'ogni rispetto, / e de la santa Chiesa difensore: / or per un vano amor, poco del zio, / e di sé poco, e men cura di Dio». E quando la malattia d'amore s'aggrava in seguito alla scoperta della relazione tra Angelica e Medoro, è lo stesso personaggio a sentir vacillare prima e crollare poi il proprio io primigenio: «Non son, non sono io quel che paio in viso: / quel ch'era Orlando è morto et è sotterra / [...] / Io son lo spirto suo da lui diviso» (XXIII, 128). Con alle spalle il modello prestigioso e attinente della follia di Tristano, si passa in breve dal referto dell'avvenuta dissociazione, ultimo soprassalto dell'intelletto consapevole, al totale rovesciamento dei tratti pertinenti del personaggio, che era saggio e diventa matto, che era un perfetto cavaliere e si trasforma in un *homo silvaticus*: poche ottave e il senno di Orlando se ne vola via nel vallone lunare dove sono stipate le cose perdute dagli abitanti della terra.

10.6
L'Ariosto di fronte alla tradizione letteraria

Grazie a Boiardo il romanzo d'armi e d'amore aveva dimostrato la sua capacità di saggiare nuove e diverse soluzioni, di aprire fronti narrativi e stilistici impraticati sperimentando ardite commistioni con altri generi. Come si è visto, molti dei testi cavallereschi scritti a cavallo dei secoli XV e XVI illustrano quanto fosse impervia e selettiva la strada battuta dal conte di Scandiano: solo per il tramite di un'arte matura e non ignara dei propri mezzi, difatti, le innovazioni potevano convivere in un organismo poetico che garantiva una grande quanto pericolosa libertà di manovra letteraria. L'Ariosto non solo raccolse la sfida, ma fece del romanzo d'armi e d'amore lo strumento in grado di quintessenziare le aspirazioni spirituali ed estetiche del Rinascimento, il contenitore disponibile a dar ricovero al moderno sapere scientifico e filosofico. Ecco perché il capolavoro del ferrarese, al di là dello scenario romanzesco, può proporsi come l'atlante di un'intera stagione

culturale e il punto d'arrivo della ricerca letteraria della prima parte del Cinquecento.

Il *Furioso*, in effetti, ha anche le prerogative del testo enciclopedico. Tra le sue pagine ritroviamo tutto ciò che la letteratura aveva prodotto nel corso dei secoli: una ricchezza desunta dal passato che, in virtù di una geniale e personalissima speculazione, l'Ariosto rende nuovamente spendibile e attuale. Non stupisce, così, che il poema abbia sollecitato la scrittura del libro simbolo della critica erudita, *Le fonti dell'"Orlando furioso"* di Pio Rajna. Avversata a più riprese dagli adepti del dogma idealistico, l'opera vide la luce nel 1876 – la seconda edizione, corretta e accresciuta, uscì nel 1900 – e ancora oggi è da considerarsi l'insostituibile punto di partenza per ogni indagine sugli antecedenti, in special modo tematici, del testo ariostesco. L'impressionante accumulo di documentazione offerto dal Rajna – talora, a dire il vero, bisognosa di scremature – e le ulteriori ricerche degli studiosi del nostro secolo, ci consentono di affermare che il *Furioso* è sorretto da una fittissima rete intertestuale: l'Ariosto, pur compiendo un'opera di selezione più accurata rispetto all'onnivoro Boiardo, è pronto ad accogliere sul suo scrittoio l'intero patrimonio letterario – classico, romanzo, volgare – e, assecondando di volta in volta le esigenze della sua arte, a servirsene in una prospettiva originale.

Per quel che riguarda la letteratura latina, gli apporti maggiori l'Ariosto li riceve, sia sul piano dei prestiti formali che su quello dei contenuti, in primo luogo dall'*Eneide* di Virgilio, dalle *Metamorfosi* di Ovidio, dalla *Tebaide* di Stazio. Basterà, limitandosi all'*Eneide*, ricordare il duello tra Ruggero e Rodamonte, che chiude il *Furioso* così come quello tra Enea e Turno concludeva il poema virgiliano, aggiungendo che nell'ultima ottava l'Ariosto non sa resistere alla tentazione di una citazione palese dei versi conclusivi del nobile ipotesto: «E due e tre volte ne l'orribil fronte, / alzando, più c'alzar si possa, il braccio, / il ferro del pugnale a Rodamonte / tutto nascose, e si levò d'impaccio. / Alle squallide ripe d'Acheronte, / sciolta dal corpo più freddo che ghiaccio, / bestemmiando fuggì l'alma sdegnosa, / che fu sí altera al mondo e sí orgogliosa» (XLVI, 140); «Hoc dicens ferrum adverso sub pectore condit / fervidus. Ast illi solvontur frigore membra, / vitaque cum gemita fugit indignata sub umbras» (XII, 950-952). Inoltre, a conferma di una dimestichezza con gli autori di lingua latina e, di conseguenza, della solida e vasta cultura letteraria dell'Ariosto, si dovrà aggiungere che nel *Furioso* sono riscontrabili i contributi tratti dalle opere dei maggiori umanisti, Pontano, Marullo, Leon Battista Alberti, quest'ultimo importante in chiave ariostesca anche per il suo lavoro di mediazione intorno all'opera di Luciano.

Tra gli autori volgari è fondamentale, sin dalla prima edizione del poema, l'apporto del Petrarca. Sia il *Canzoniere* che i *Trionfi* si offrono all'autore del *Furioso* nella loro qualità consacrata di serbatoi lessicali, stilistici ed espressivi. Non si assiste, però, ad un recupero meccanico dei moduli retorici o degli effetti lirici, neppure quando il calco sembra trasparente. L'Ariosto decontestualizza i prestiti e li riadatta, si compiace di operare una sistematica frantumazione del *cursus* petrarchesco, tanto che nel suo comportamento si è letto un intento pendolare tra l'omaggio e la parodia. Non si comporta diversamente il poeta ferrarese con il tessuto linguistico e stilistico della *Comedia.* Il recupero di strutture metriche, di serie rimiche o di ben riconoscibili stilemi è quasi sempre funzionale ad una oculata e personale ricodificazione. Certo, il poema dantesco opera sul *Furioso* anche in altre direzioni: non solo incrementando il valore semantico e referenziale di alcuni episodi – si pensi, tanto per fare un esempio, ad Astolfo trasformato da Alcina in mirto e alle relative rispondenze con quanto narrato nel XIII canto nell'*Inferno* – ma anche proponendosi, al pari dell'*Eneide*, come grandioso modello diegetico che prevede e stimola un itinerario di conoscenza.

Per quel che riguarda il versante cavalleresco, data per scontata la genetica dipendenza dall'*Inamoramento de Orlando*, si può notare che i testi arturiani di riferimento sono soprattutto il *Palamedès* e il *Tristan*, con la mediazione spesso decisiva della *Tavola Ritonda.* L'Ariosto non rinuncia neppure ai suggerimenti della produzione canterina – ad esempio, il poeta ferrarese dimostra di conoscere bene l'*Ancroia*, romanzo dal quale importa un personaggio di spessore, Guidon Selvaggio – ma privilegia essenzialmente i testi coevi, postboiardeschi: innanzitutto il *Mambriano* – dal quale l'Ariosto prende ispirazione per la stesura di certi percorsi moralizzati e per la rappresentazione del personaggio della maga Alcina, che ha molti tratti in comune con due sue colleghe descritte dal Cieco da Ferrara, Carandina e Uriella – e in seconda battuta le prime due giunte all'*Inamoramento de Orlando* dell'Agostini. Meno decisivo di quanto ci si aspetterebbe il contributo del *Morgante* del Pulci che, invece, è ben presente nei *Cinque canti.*

10.7
I *Cinque canti*

L'Ariosto ha escluso dal suo poema alcuni frammenti di varia consistenza: le 15 ottave dedicate allo *Scudo della regina Elisa*, le 83 ottave sulla *Storia d'Italia* e i cosiddetti *Cinque canti.* Far crescere il *Furioso*, dilatarne il corpo con misura e attenzione, non solo limarne la lingua

e lo stile, fu un pensiero costante del poeta ferrarese, che in una lettera inviata a Mario Equicola nell'ottobre del 1519 scriveva:

> È vero ch'io faccio un poco di giunta al mio *Orlando furioso*, cioè io l'ho cominciata; ma poi da un lato il Duca, da l'altro il cardinale [...] m'hanno messo altra voglia che di pensare a favole. Pur non resto per questo ch'io non segua facendo spesso qualche cosetta; s'io seguiterò, non mi uscirà di mente di fare il debito mio [...].

Opinione dominante fra i critici, anche se non definitivamente invalsa, è che il poeta ferrarese alluda in questi passi ai *Cinque canti*. Le oltre cinquecento ottave che compongono il testo furono pubblicate postume a cura del figlio Virginio nel 1545, in appendice all'edizione aldina del *Furioso*. Alla tormentata "giunta" l'Ariosto aveva preso a lavorare probabilmente poco dopo la *princeps* del poema e in modo più intenso negli anni 1519-21. Non è facile dire se, e in che modo, i *Cinque canti* dovessero integrarsi nell'orditura del racconto ariostesco – all'altezza del canto XL, 45 delle prime due edizioni secondo alcuni; in chiusura, dopo la morte di Rodomonte, secondo altri – oppure, come dichiarava l'esegeta cinquecentesco Giovan Battista Pigna, se costituissero un testo a se stante, «tale, quale è *Odissea* che seguita l'*Iliade*». Fatto sta che, nonostante gli evidenti legami narrativi, l'Ariosto decise di non inglobare la giunta nel *Furioso*, né tanto meno di darla alle stampe separatamente.

I *Cinque canti* sono incentrati sui tradimenti e sugli inganni orchestrati ai danni della comunità cristiana dal conte Gano – personaggio praticamente escluso dalla scena del *Furioso* – *jolly* diegetico di tanta produzione canterina quattrocentesca e del *Morgante*, coadiuvato stavolta, nell'esecuzione dei suoi piani maligni, dalla maga Alcina. Un po' stupisce il recupero di una trama tanto consunta, ma è propedeutico alla stesura di un testo gravato da un sarcasmo che, se in alcuni frangenti può richiamare alla memoria brani delle *Satire*, spesso sfocia nel pessimismo più cupo: «O vita nostra di travaglio piena, / come ogni tua allegrezza poco dura! / Il tuo gioir è come aria serena, / ch'alla fredda stagion troppo non dura: / fu chiaro a terza il giorno, e a vespro mena / sùbita pioggia, et ogni cosa oscura» (II, 34). Alla radice di questo pessimismo si direbbero cause biografiche – se si accetta la datazione sopra indicata, sono questi gli anni della rottura dei rapporti con il cardinale Ippolito – che s'inquadrano in un contesto storico inquietante, con il ducato estense in crisi e con l'Italia tutta che, percorsa in lungo e largo dai «Barbari» (I, 71: «indi l'Alpe apparea lunge, / ch'Italia in van da' Barbari disgiunge»), sta

scivolando verso la totale sudditanza nei confronti delle potenze straniere. Se anche nel *Furioso* non mancavano le *lamentationes* nei riguardi della drammatica situazione italiana – cfr., ad esempio, XXXIV, 1-3 –, mai si aveva l'impressione che il poeta di Ferrara avesse l'intenzione di vestire i panni del rigido censore; viceversa, negli amari commenti contenuti nei *Cinque canti* sembra esplicitarsi tutto ciò che restava celato dietro il polisemico ed elusorio motto – *pro bono malum* – del romanzo. Specie in quei passi in cui l'Ariosto si abbandona a serrate meditazioni sull'essenza e sul destino dell'umanità, rappresentando un mondo nel quale «la cortesia, la caritade, // amor, rispetto» sono sentimenti in via di estinzione e «ciascun pensa a se stesso» (V, 92), il lettore coglie i segni di un'inquietudine morale che lo scrittore non sa né vuole più reprimere. Con la ferma volontà, stavolta, di distinguere virtù e nequizia, *fas* e *nefas*, l'Ariosto si consente numerose intromissioni nel testo, oscillando tra l'indicazione di oscure figurazioni simboliche e l'aperta denuncia, che sfocia spesso nell'invettiva contro il degrado dei tempi, imputabile all'imperizia e al malcostume dei governanti. È la fosca attualità politica e sociale, insomma, che preme sulla penna del ferrarese come su quelle dei grandi ingegni della sua generazione, anche se uno scrittore costretto a barcamenarsi quotidianamente nella infida realtà cortigiana, è impensabile possa concedersi il lusso di accusare in modo esplicito i «mostri», i nuovi Neroni che infestano la penisola (II, 4-5):

Quando il signor è buono, i sudditi anco
fa buoni; ch'ognun imita chi regge:
e s'alcun pur riman col vizio, manco
lo mostra fuor, o in parte lo corregge.
O beati gli regni a chi un uom franco
e sciolto da ogni colpa abbi a dar legge!
Così infelici ancora e miserandi,
ove un ingiusto, ove un crudel comandi;

che sempre accresca e più gravi la soma,
come in Italia molti a' giorni nostri,
de' quali il biasmo in questo e l'altro idioma
faran sentir anco i futuri inchiostri:
che migliori non son che Gaio a Roma,
o Neron fosse, o fosser gli altri mostri:
ma se ne tace, perché è sempre meglio
lasciar i vivi, e dir del tempo veglio.

La "giunta", insomma, sembra presentarci il controcanto umbratile, quando non bilioso, del poeta sorridente ed equilibrato a cui abi-

tuano le ottave del *Furioso*. L'Ariosto fa assiduamente ricorso a tetre personificazioni attorno alle quali organizza macchinosi episodi allegorici – e vien da pensare alle contemporanee continuazioni dell'*Innamoramento de Orlando* dell'Agostini, ridondanti di frigide psicomachie – che, se confrontati con quelli presenti nel poema, ci fanno capire quanto il registro espressivo sia mutato. Non ritroviamo più, ad esempio, l'atmosfera da favola cavalleresca che fa da cornice allo scontro tra la Gelosia e il nobile Sdegno (XLII, 46-48); e al consueto, ironico distacco con cui l'Ariosto si divertiva a ritrarre «l'iniqua frotta» dei vizi (VI, 60-68), si sostituisce il piglio tragico con cui lo scrittore ferrarese, riecheggiando palesemente le *Metamorfosi* (II, 768-776) di Ovidio, descrive la maschera macabra dell'Invidia (I, 40-43):

L'Invidia, che di carne venenosa
allora si pascea d'una cerasta,
levò la bocca alla percossa grande
da le amare e pestifere vivande.

E di cento ministri ch'avea intorno
mandò senza tardar uno alla porta;
che, conosciuta Alcina, fa ritorno
e di lei nuova indietro le rapporta.
Quella pigra si leva, e contra il giorno
le vien incontra, e lascia l'aria morta;
ché 'l nome de le Fate sin al fondo
si fa temer del tenebroso mondo.

Tosto che vide Alcina così ornata
d'oro e di seta e di ricami gai
(ché riccamente era vestir usata,
né si lasciò non culta veder mai),
con guardatura oscura e avenenata
gli occhi lividi alzò, piena di guai;
e féro il cor dolente manifesto
i sospiri ch'uscian dal petto mesto.

Pallido più che bosso, e magro e afflitto,
arido e secco ha il dispiacevol viso;
l'occhio, che mirar mai non può dritto;
la bocca, dove mai non entra riso,
se non quando alcun sente esser proscritto,
del stato espulso, tormentato e ucciso
(altrimenti non par ch'unqua s'allegri);
ha lunghi i denti, rugginosi e negri.

Che Alcina saluti l'Invidia chiamandola «delli imperatori imperatrice», «de li re regina» e «de' principi invitti dominatrice», svela la rancorosa urgenza di deferire, sia pure indirettamente, i riprovevoli comportamenti della classe dominante. Altrettanto gravido di risentita emotività, il passo in cui l'Ariosto individua nel Sospetto la malattia che indebitamente alberga nelle «superbe teste» dei potenti (II, 8-9):

> Il Sospetto, piggior di tutti i mali,
> spirto piggior d'ogni maligna peste
> che l'infelici menti de' mortali
> con venenoso stimolo moleste;
> non le povere o l'umili, ma quali
> s'aggiran dentro alle superbe teste
> di questi scelerati, che per opra
> di gran fortuna agli altri stan di sopra.
>
> Beato chi lontan da questi affanni
> nuoce a nessun, perché a nessun è odioso!
> Infelici altretanto e più i tiranni,
> a cui né notte mai né dì riposo
> dà questa peste, e lor ricorda i danni,
> e morti date od in palese o ascoso!
> Quinci dimostra che timor sol d'uno
> han tutti gli altri, et essi n'han d'ognuno.

E se i principi italiani sono accecati da smisurata presunzione e rosi dall'invidia e dalla superbia, anche il papato non è immune da colpe: a Roma, come altrove, regna la corruzione (cfr. I, 91).

Tornano in mente le parole sul rapporto tra la poesia e la verità storica che San Giovanni rivolge ad Astolfo: «E se vuoi che 'l ver non ti sia ascoso / tutta al contrario l'istoria converti» (XXXV, 27). La "giunta", dunque, può leggersi anche come una rifiutata palinodia del *Furioso*, del suo gioioso e folle incanto artistico. Non stupirà, insomma, che l'Ariosto, sempre così vigile nella calibratura del suo organismo diegetico, possa aver temuto di turbare la freschezza e le pacate armonie del poema così come si erano configurate sin dalla prima edizione e abbia preferito omettere l'inserimento di una appendice marcatamente diversa nei toni, corrucciati e polemici, mai confortati dall'ironia, e nei contenuti, più austeri e persino intrisi di spunti religiosi (basterà dire che Ruggero nei *Cinque canti* sembra una controfigura di Giona). Anche sul piano stilistico, poi, si notano differenze evidenti: nella "giunta" l'Ariosto ricorre a "effetti canterini", usando chiuse e versi stereotipati e, con una certa frequenza, rime equivoche, ottave con due sole parole-rima o con rime a suoni invertiti. Inoltre,

diversamente da quanto si rileva dal *Furioso*, nei *Cinque canti*, forse anche a causa delle analogie situazionali con l'ultima parte del *Morgante* che vanno di pari passo con le affinità nella caratterizzazione dei personaggi di Gano e Carlo Magno, l'apporto linguistico del Pulci – attraverso vocaboli e sintagmi come, ad esempio, «biscotto», «gorgozulle» o «cochin pagliardo, «a rosto o lesso» ecc. – è palpabile in più luoghi.

Certo è che, sia o meno interpretabile come sinistro rovescio troppo realistico della fantastica costruzione poetica del *Furioso*, questo "scarto" mantiene una sua forza, contribuisce a rendere ancor più affascinante e complesso il genio romanzesco dell'Ariosto. Senza contare che retrospettivamente i *Cinque canti* ci appaiono quasi una premonizione, anticipano la tetra piega pedagogica e moraleggiante che sempre più contraddistinguerà molte opere cavalleresche del maturo Cinquecento – e non si pensi solo a romanzi come i *Trionfi di Carlo* (1535) del veneziano Francesco Lodovici o l'*Innamoramento diRuggeretto* (1554) di Panfilo de' Rinaldini, ma anche, per esempio, al rifacimento dell'*Inamoramento de Orlando* di Francesco Berni, laddove la correzione linguistica va di pari passo con le sottolineature allegorizzanti e le velenose apostrofi contro la generalizzata degenerazione morale – e segnerà l'interpretazione del *Furioso* come *fabula exemplaris*.

Difatti, dalla metà degli anni trenta in poi – in concomitanza, non a caso, con la pubblicazione della *Poetica* di Aristotele nel 1536 – il poema sarà corredato di spiegazioni edificanti, di chiose puntuali, ottava per ottava, volte a sbirciare sotto il velame allegorico; e si arriverà presto, passando attraverso le paludate elucubrazioni critiche di un Simone Fornari, di un Orazio Toscanella, di un Geoseffo Bonomone, alla stesura di testi curiosi come *Il Furioso trasportato in argomento spirituale*.

Bibliografia essenziale

Per orientarsi nella sterminata bibliografia ariostesca sono utili i seguenti strumenti: G. FATINI, *Bibliografia della critica ariostea (1510-1956)*, Le Monnier, Firenze 1958; D. MEDICI, *La bibliografia della critica ariostesca dal «Fatini» ad oggi*, in "Bollettino storico reggiano", 7, 1974, pp. 63-150; R. FRATTAROLO, *Ariosto 1974*, in «Accademie e biblioteche d'Italia», 42, 1974, pp. 426-66; G. BALDASSARRI, *Tendenze e prospettive della critica ariostesca nell'ultimo trentennio (1946-73)*, in "La rassegna della letteratura italiana", 79, 1975, pp. 183-201; R. J. RODINI, S. DI MARIA, *Ludovico Ariosto. An Annotated*

Bibliography of Criticism, 1956-1980, University of Missouri Press, Columbia 1984; A. CASADEI, *Panorama di studi ariosteschi*, in "Italianistica", 20, 1991, pp. 131-8.

Per la biografia del poeta ferrarese resta fondamentale lo studio di M. CATALANO, *Vita di Ludovico Ariosto ricostruita su nuovi documenti*, Olschki, Ginevra 1931. Per il testo critico delle varie edizioni del poema ariostesco cfr. *L'"Orlando furioso" secondo le stampe del 1516, 1521 e 1532*, a cura di F. Ermini, Società filologica romana, Roma 1909-1913; per la redazione definitiva del 1932 cfr. l'edizione a cura di S. Debenedetti, Laterza, Bari 1928 e *"Orlando furioso", secondo l'edizione del 1532, con le varianti delle edizioni del 1516 e del 1521*, a cura di S. Debenedetti e C. Segre, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1960.

Molte sono le edizioni commentate del *Furioso*. Tra le più recenti e autorevoli ricordiamo quelle curate da L. Caretti (Einaudi, Torino 1971) e C. Segre (Mondadori, Milano 1976).

Tra le monografie e i numerosi studi sulla personalità letteraria dell'Ariosto ci limitiamo a segnalare: W. BINNI, *Metodo e poesia di Ludovico Ariosto*, D'Anna, Messina 1947 (1970^3); L. CARETTI, *Ariosto e Tasso*, Einaudi, Torino 1961; C. SEGRE, *Esperienze ariostesche*, Nistri-Lischi, Pisa 1966; A. R. ASCOLI, *Ariosto's Bitter Harmony*, Princeton University Press, Princeton 1987; M. SANTORO, *Ariosto e il Rinascimento*, Liguori, Napoli 1989.

Si vedano inoltre i volumi collettanei pubblicati in occasione del quinto centenario della nascita dello scrittore: *Ludovico Ariosto: il suo tempo, la sua terra, la sua gente*, Atti del convegno di Reggio Emilia, 27-28 aprile 1974, Poligrafici, Reggio Emilia 1974; *Ludovico Ariosto*, Convegno internazionale, 27 settembre-5 ottobre 1974, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma 1975; *Ariosto 1974 in America*, Atti del congresso ariostesco, dicembre 1974, a cura di A. Scaglione, Longo, Ravenna 1976; *Ludovico Ariosto: lingua stile e tradizione*, Atti del Congresso di Reggio Emilia e Ferrara, 12-16 ottobre 1974, a cura di C. Segre, Feltrinelli, Milano 1976.

Sul *Furioso*, tra i molti contributi a carattere generale, cfr. i saggi di: D. DELCORNO BRANCA, *L'"Orlando furioso" e il romanzo cavalleresco medievale*, Olschki, Firenze 1973; G. BALDASSARRI, *Il sonno di Zeus*, Bulzoni, Roma 1982; M. SANTORO, *L'anello di Angelica. Nuovi saggi ariosteschi*, Federico e Ardia, Napoli 1983; E. MUSACCHIO, *Amore, ragione, follia. Una rilettura dell'"Orlando furioso"*, Bulzoni, Roma 1983; G. DELLA PALMA, *Le strutture narrative dell'"Orlando furioso"*, Olschki, Firenze 1984; G. SAVARESE, *Il "Furioso" e la cultura del Rinascimento*, Bulzoni, Roma 1984; M. BEER, *Romanzi di cavalleria. Il "Furioso" e il romanzo italiano del primo Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1987; S. ZATTI, *Il "Furioso" fra Epos e Romanzo*, Pacini-Fazzi, Lucca 1990; C. BOLOGNA, *La macchina del "Furioso". Lettura dell'"Orlando" e delle "Satire"*, Einaudi, Torino 1998; M. PRALORAN, *Tempo e azione nell'"Orlando furioso"*, Olschki, Firenze 1999.

Sulle varie redazioni del poema cfr. G. CONTINI, *Come lavorava l'Ariosto*, in *Esercizi di lettura*, Einaudi, Torino 1974, pp. 232-41; A. CASADEI, *La strategia delle varianti. Le correzioni storiche del terzo "Furioso"*, Pacini-Fazzi, Luc-

ca 1988; ID., *Il percorso del "Furioso". Ricerche intorno alle redazioni del 1516 e del 1521*, il Mulino, Bologna 1993.

In merito alla storia tipografica del *Furioso* cfr. C. FAHY, *L'autore in tipografia: le edizioni ferraresi dell'"Orlando furioso"*, in *I libri di "Orlando Innamorato"*, Panini, Modena 1987, pp. 105-15; ID., *L'«Orlando furioso» del 1532. Profilo di una edizione*, Vita e Pensiero, Milano 1989.

Sulla lingua, la metrica e lo stile cfr.: B. MIGLIORINI, *Sulla lingua dell'Ariosto*, in *Saggi linguistici*, Le Monnier, Firenze 1957, pp. 178-86; E. TUROLDO, *Dittologia e "enjambement" nell'elaborazione dell'"Orlando furioso"*, in "Lettere italiane", 10, 1958, pp. 1-20; E. BIGI, *Appunti sulla lingua e sulla metrica del "Furioso"*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 138, 1961, pp. 239-53, poi in ID., *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Nistri-Lischi, Pisa 1967, pp. 164-86; M. C. CABANI, *Costanti ariostesche. Tecniche di ripresa e memoria interna nell'"Orlando furioso"*, Edizioni della Scuola Normale Superiore, Pisa 1990.

Sulle fonti del poema resta insostituibile il classico studio di P. RAJNA, *Le fonti dell'"Orlando furioso"*, Sansoni, Firenze 1900 (rist. a cura di F. Mazzoni, ivi, 1975), ma cfr. inoltre, M. C. CABANI, *Fra omaggio e parodia. Petrarca e petrarchismo nel "Furioso"*, Nistri-Lischi, Pisa 1990; S. JOSSA, *Stratigrafie ariostesche. Modelli classici e lingua poetica nell'"Orlando furioso"*, in "Rivista di letteratura italiana", 60, 1991, pp. 59-106; G. SANGIRARDI, *Boiardismo ariostesco. Presenza e trattamento dell'"Orlando Innamorato" nel "Furioso"*, Pacini-Fazzi, Lucca 1993.

Sui *Cinque canti*, che si leggono nell'edizione critica approntata da C. Segre in L. ARIOSTO, *Opere minori*, Ricciardi, Milano-Napoli 1954, pp. 581-754, e i relativi problemi di datazione cfr. P. FONTANA, *I "Cinque canti" e la storia poetica del "Furioso"*, Vita e Pensiero, Milano 1962; C. F. GOFFIS, *I "Cinque canti" di un nuovo libro di m. Ludovico Ariosto"*, Tilgher, Genova 1975; C. DIONISOTTI, *Per la data dei "Cinque canti"*, in "Giornale storico della letteratura italiana", 137, 1960, pp. 1-40; ID., *Appunti sui "Cinque canti" e sugli studi ariosteschi*, in *Studi e problemi di critica testuale*, Commissione per i testi di lingua, Bologna 1961, pp. 369-82; CASADEI, *Il percorso del "Furioso"*, cit., pp. 113-37 e 175-92.

Indice dei nomi

Indice delle opere

Indice dei manoscritti